# SACRALITATEA

SACRALITATEA

Grid Modorcea

EDITURA AXIOMA PRINT

Grid Modorcea

# SACRALITATEA

## Inițiere în spectacolul religios

Editura AXIOMA PRINT

# Predoslovie

În timp ce teatrul şi filmul românesc, în frunte cu tinerii regizori post-decembrişti îndeosebi, urmând ceea ce văd şi aud în politica şi mass-media românească, se află într-o competiţie porno-scatologică, murdărind cu voluptate tot ce mai poate fi curat, există o replică discretă, cuminte, pură şi eternă din partea spectacolului religios, respectiv a slujbelor religioase care se fac de sute de ani în bisericile şi mănăstirile noastre. Se fac cu regularitate, zi de zi, şi, cu o intensitate în plus, de sărbători, poporul găsindu-şi în aceste spectacole adevărata hrană sufletească, echilibrul interior de care are atâta nevoie pentru a rezista agresiunii din afară, de la serviciu, de pe stradă, de pe micile ecrane sau din unele săli de spectacol. Ele şi în primul rând Dumnezeiasca Liturghie sunt, cum a spus Gogol, *„cauza tainică"*, binecuvântată, care a făcut şi face ca societatea, mai ales cea actuală, să nu se fi dezagregat cu totul. Religia şi-a găsit în forma slujbei cea mai profundă modalitate de manifestare, de impresionare şi de comunicare cu exteriorul. Încă din Evul Mediu, reprezentaţiile religioase, sub numele de *mistere*, erau gustate de credincioşii din toată lumea creştină, inclusiv de români, şi e suficient să amintim de **Viflaim**, care şi azi se reprezintă cu succes în satele din Ţara colindelor, cum e supranumit Maramureşul.

După cum se ştie, la originea teatrului, a artei spectacolului în general, se află religia, sărbătorile religioase, marile evenimente cultice legate de un zeu sau altul, cum ar fi, la greci, Dionysos sau Athena. Sărbătorile închinate acestor zei erau adevărate sărbători naţionale. Cu timpul, din aceste manifestări s-au desprins artele, spectacolul religios restrângându-şi sfera la un număr tot mai mic de credincioşi, ba chiar la adevărate grupuri de iniţiaţi. Bineînţeles, au rămas marile sărbători sfinte, cum ar fi Paştile şi Crăciunul, au rămas mai ales pelerinajele la locurile sfinte şi la hramurile unor mănăstiri care au icoane făcătoare de minuni sau alte simboluri creştine tămăduitoare. Însă esenţa religioasă a slujbelor este tot mai greu accesibilă omului de rând, care, sub presiunea unor obligaţii extracultice formidabile, nu mai vede în biserică un loc de comunicare cu divinitatea, ci doar un ajutor, bănesc sau, în cel mai fericit caz, lecuitor trupeşte. De la Iisus s-a împământenit obiceiul că un loc sfânt şi mâna unui preot hăruit, prelungire a mâinii lui Dumnezeu, sunt lecuitoare. Treptat biserica şi-a pierdut rolul divin şi a căpătat un rol practic, care

Scanned with CamScanner

poate fi mai vizibil în catolicism, identificat cu însuși pragmatismul capitalist. Religia a căpătat tot mai mult o conotație socială, ajungând chiar să fie o formă mascată de afaceri, sub care se ascund diferite interese mafiote sau politice. Nemaivorbind că din focusul ei s-a născut și tendința negentropică, a ocultismului, reprezentată de rozacrucieni, apoi de francmasoni, pe urmele Ordinului Templierilor, grupări puternice despre care se spune că au condus și conduc lumea.

Dar și aceste forme oculte, pentru a atrage, și-au creat un adevărat ritual de inițiere, s-au mobilat cu elemente de spectaculozitate, cum vom arăta. Camera de Reflecție a masonilor, de pildă, fiind o astfel de scenă teatrală sui-generis. Dar esența religiei e cu totul alta. Oamenii bisericii și-au dat seama însă că pentru a ajunge la ea trebuie să găsească diverse forme de trăire și reprezentare, care să-i atragă pe enoriași. De la faza ei inițială, a primelor reprezentări religioase, biserica a păstrat întotdeauna elemente de spectacologie specifice. Nu s-a putut niciodată debarasa de ele, deși Iisus Hristos i-a oferit și forma religiei pure, în care spațiul de manifestare este chilia, unde rugăciunea, forma mistică a comunicării cu divinitatea, capătă aspectul trăirii nemijlocite. Iisus i-a învățat pe ucenicii Săi cum trebuie să se roage: nu în văzul lumii, nu făloșindu-se, ci închiși în chilie, iar acolo să spună „Tatăl nostru". Iată înseși cuvintele lui Iisus, așa cum le găsim în **Evanghelia după Matei** (6, 5-6): *„Iar când vă rugați, nu fiți ca fățarnicii cărora le place, prin sinagogi și prin colțurile ulițelor, stând în picioare, să se roage, ca să se arate oamenilor; adevăr grăiesc vouă: își iau răsplata lor. Tu însă, când te rogi, intră în cămara ta și, închizând ușa, roagă-te Tatălui tău care este în ascuns, și Tatăl tău, care vede în ascuns, îți va răsplăti ție"*.

Din păcate, această rugăciune intimă a ajuns să se spună pe stadioane sau la iarbă verde, în locuri amenajate pentru friptane și mititei și cântată de maneliști și țambalagii. Religia a căpătat forme degradante. Și ea a căzut în derizoriu și scatologic. Și ea a fost atinsă de valul general de prostituare. Ba și de crimă. Vezi cazul odios de laTănacu. Punctele ei de rezistență au rămas mănăstirile, unele dintre ele, neatinse încă de vicii și stihii, unde se mai practică trăirile mistice, după modelul atonit, cât și puterea morală a unor preoți-cărturari, care își pun harul și știința în slujba lui Dumnezeu și a oamenilor.

De aceea, ca să mă spăl de atâtea păcate câte mi-a oferit anul 2003, anul de vârf al spectacolelor scatologice de teatru și film, la care am fost nevoit să particip prin însăși meseria mea de critic, am dorit să închei anul

Scanned with CamScanner

cu o baie de purificare, fapt pe care l-am realizat la Mănăstirea Buciumeni, unde am petrecut sfintele sărbători de Crăciun, grație maicii stareță Macrina, cu aprobarea superiorilor ei, Prea Sfințitul părinte Casian, episcopul Dunării de Jos, și a protopopului Gheorghe Joghiu, loc binecuvântat unde am căutat să mă identific timp de mai multe zile cu viața monahală, să trăiesc fizic, în primul rând, ritualul mănăstiresc, să particip mai ales intens la slujbe, să înțeleg în primul rând Sfânta Liturghie. Omul modern nu are timp și nici răbdare să participe zeci de ore la sfintele slujbe. Nici eu, care am făcut peste 50 de filme cu subiect monahal, n-am avut vreme să trăiesc efectiv, fizic, o Liturghie măcar de la cap la coadă, fiind asemenea unui sportiv profesionist care visează ca, abia după ce își termină cariera, să viziteze locurile unde a concurat. Era visul meu neîmplinit. Iată de ce mi-am propus ca de acest Crăciun, când slujbele sunt intense și ating trăirile cele mai înalte, să-mi dedic timpul acestui exercițiu practicat numai de profesioniștii mănăstirilor.

Experiența, cele peste 60 de ore de trăire religioasă, a fost unică și pot spune că acum sunt cât de cât inițiat în practica spectacolului religios, că am înțeles care e esența lui tăinuită, nu din auzite sau citite, ci direct, cu propriul meu trup, cu propria mea ființă. Am înțeles că și spectacolul religios creștin este de natură ocultă, precum spectacolul masonic, de pildă. La fel de străin ești și față de un spectacol budist sau șintoist, dacă nu ești inițiat în religiile respective. Dacă nu ești inițiat în religia creștină, dacă nu cunoști viața și învățăturile lui Iisus Hristos în primul rând, dacă nu știi ce-i euharistia, cum învie sângele și trupul Mântuitorului, nu poți înțelege Liturghia, nu poți participa integral, total, la spectacolul liturgic. Liturghia nu este altceva decât o retrăire, o înscenare sincretică a nașterii, vieții, morții și învierii Mântuitorului, cu promisiunea finală a mântuirii credincioșilor. Ea parcurge etapă cu etapă această mistică biografie, culminând cu momentul euharistic. Cu alte cuvinte, tot spectacolul liturgic se concentrează în evocarea Cinei celei de taină, în retrăirirea ei, în contopirea cu ideea ei și în împărtășirea efectivă cu trupul și sângele Mântuitorului.

## Proscomidia

Însă acest fapt nu poate fi trăit și receptat ca atare dacă nu cunoști ce se întâmplă în altar, dacă nu cunoști Proscomidia, adică faza premergătoare a liturghiei, atunci când preotul, în prezența diaconului, taie prescurile și pregătește vinul și sfântul agne., care se pun în Sfântul Potir și

Scanned with CamScanner

Sfântul Disc, simbolizând sângele și trupul Mântuitorului. Această prefacere, această înviere sfântă nu-i posibilă dacă preotul nu e curat, purificat. Dacă nu are divinitatea în el. De aceea, pentru a săvârși acest ritual, preotul și diaconul (care, la mănăstiri, este o măicuță) trebuie să se schimbe la față, să fie altfel decât ceilalți și chiar decât ei înșiși atunci când au păşit pragul bisericii. Această schimbare fundamentală se datorează unui mijloc pur teatral, spectacular. E vorba de costume, de odăjdiile pe care le îmbracă cei doi. Aceste odăjdii însă nu sunt simple costume, ele sunt sfinte, adică fiecare parte a costumului preoțesc sau diaconesc reprezintă ceva sfânt, este un simbol ceresc, divin. Degeaba privești doar calitatea materialului, strălucirea veștmintelor proțești dacă nu știi ce reprezintă ele. Rămâi pe dinafară și sufletește dacă nu ești inițiat. Ca atare, un om obișnuit, care nu cunoaște limbajul religios, rămâne rece, nu poate participa mental și sufletește la spectacolul divin, la Dumnezeiasca Liturghie, chiar dacă fizic e acolo, prezent pe scena bisericii. Se uită ca vițelul la poartă nouă la Sfântul Disc dacă nu știe că el poartă trupul Domnului, concretizat în acea bucățică pătrată de pâine (*agneț*), pe care preotul o taie din prescură în proscomidie. Sau îl fură strălucirea exterioară a veștmintelor preoțești, fără să le perceapă misterul. Aici e și deosebirea față de spectacolul teatral, care nu a fetișizat costumul, poate doar în cazul unor mari actori.

Biserica însă a făcut din fiecare parte a odăjdiilor un drum către Dumnezeu. Astfel, *stiharul*, veștmânt lung pe care îl poartă și diaconii și arhiereii, fiind confecționat mai ales din material de culoare roșie, simbolizează sângele vărsat de Mântuitor pe crucea Golgotei. Peste stihar sau *podir*, preotul, ajutat de dascăl, îmbracă *epitrahilul*, deosebit de *orarul* simplu, doar o fâșie lungă, așezată pe un singur umăr, al dascălului, pe care și-l trece peste amândoi umerii. Epitrahilul e cel mai întrebuințat veștmânt liturgic, în formă de fâșie lungă de stofă sau mătase, pe care sunt brodate motive religioase. El se mai numește și *patrafir*, celebrul patrafir sub care îngenuchem când ne spovedim. El simbolizează jugul slujirii lui Hristos și revărsarea de sus a harului Sfântului Duh. Apoi îmbracă *mânecuțele*, pe amândouă mâinile, încingându-se după aceea cu *brâul*, pe care și-l trece peste stihar și epitrahil, simbol al puterii slujitoare cu care este învrednicit și care amintește de ștergarul cu care a fost încins Iisus când a spălat picioarele ucenicilor Săi la Cina cea de taină. De aceea, el mai este și simbolul virtuții. Dacă are vreun rang bisericesc, dacă e iconom stavrofor sau arhiereu, preotul își prinde de coapsă o *bederniță* (epigonat), în formă de

Scanned with CamScanner

romb, având brodată pe ea cu fir o cruce sau scena Învierii, care se leagă cu un șnur după gât și se lasă să atârne până spre genunchiul drept, simbolizând sabia spirituală cu care este înarmat el, ca să ducă lupta cu duhurile rele aflate în cei păcătoși, care au venit la biserică odată cu ele. În fine, preotul îmbracă *felonul*, veștmânt de forma unei pelerine scurte, fără mâneci, care acoperă celelalte odăjdii și care simbolizează hlamida roșie cu care a fost îmbrăcat Iisus în curtea lui Pilat, precum și dreptatea și sfințenia lui Dumnezeu. Fiecare odăjdie pe care și-o îmbracă, preotul o însoțește de cuvinte speciale, extrase din evanghelie.

După această schimbare la față, prefațată de cuvintele *„Dumnezeule, curățește-mă pe mine păcătosul și mă miluiește"*, preotul devine, într-adevăr, reprezentantul lui Dumnezeu pe pământ, devine Personajul divin. După ce se spală pe mâini, se apropie de jertfelnicul lateral aflat în firida dinspre miazănoapte și începe să scoată din darurile aduse de credincioși acea parte care preînchipuie trupul lui Hristos. Mai precis, nașterea Lui. Preotul ia una din prescuri care poartă pe ea pecetea numelui lui Iisus Hristos și scoate din ea partea din mijloc, așa cum s-a întrupat Hristos din trupul Fecioarei. În acest miez de pâine, preotul vede însuși Mielul (agnețul) care se dă pe Sine ca jertfă pentru întreaga omenire, iar în cuțitașul cu care taie pâinea, un cuțit de sacrificiu sau o suliță ca aceea cu care a fost împuns în coaste Mântuitorul când se afla pe cruce. Se așează apoi bucățica de pâine cu pecetea în jos și cu miezul în sus, asemenea mielului de jertfă, spune o rugăciune din Isaia și face o cruce, pentru a da semn dascălului să toarne în Sfântul Potir vin și apă, amestecându-le. În memoria primilor sfinți creștini, preotul mai jertfește și alte prescuri, scoțând din ele părticele și așezându-le pe același disc, lângă Sfânta Pâine care îl preînchipuie pe însuși Mântuitorul. A doua jertfă este spre pomenirea Maicii Domnului și o așează de-a dreapta Sfintei Pâini. Apoi alta pentru Ioan Botezătorul și altele pentru prooroci și pentru apostoli. Un alt rând e dat pentru sfinții părinți, altul pentru mucenici și pentru cuvioși, părinți și maici. Urmează tăierea pâinii pentru sfinții făcători de minuni și pentru dumnezeiești părinți Ioachim și Ana, ca apoi să fie pomenit Sfântul Ioan Gură de Aur sau Vasile cel Mare, în funcție de a cui Liturghie se folosește în acea zi, așezând toate aceste bucățele pe Sfântul Disc, de-a stânga Sfintei Pâini. O prescură mai este jertfită pentru pomenirea celor vii, iar alta pentru pomenirea celor morți. Jertfă și pomenire se aduce astfel până la cel din urmă creștin. La sfârșit, preotul scoate o părticică și pentru el, cerându-și iertare de păcate. Astfel, în jurul Agnețului este adunată toată

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Scanned with CamScanner

biserica și suflarea lui Dumnezeu. Se închină și tămâiază jertfa, după ce a binecuvântat cădelnița. Preotul retrăiește în acest fel venirea pe lume a Mântuitorului, întruparea sa omenească. Cu două pânze brodate cu cruci din galon de fir, numite *pocrovețe*, preotul acoperă Potirul și Discul, iar cu o bucată mai mare, numită *aer*, Sfântul Aer, acoperă ambele vase. Smirna și tămâia, cu care le cădelnițează, simbolizează darurile aduse de craii înțelepți. Fiecare gest pe care îl face, îl însoțește de rugăciuni speciale. Apoi iar cădelnițează.

Toate aceste acte sacre se petrec în altar, cu ușile împărătești închise și cu dvera (draperia) trasă, totul fiind ferit de ochii curioșilor, așa cum și prima parte a vieții Mântuitorului, pe care o reprezintă proscomidia, s-a petrecut în secret. Acum preotul poate să iasă din altar și să cădelnițeze, să umple cu bună-mireasmă toată biserica și să dea binecuvântarea pentru începerea liturghiei, revenind în acest scop în altar. Aici, făcând înaintea Sfântului Prestol trei închinăciuni până la pământ, chemă în ajutor Duhul Sfânt, pentru că toată liturghia și toată trăirea se fac în Duh. Acum dă dvera la o parte, lăsând gândurile credincioșilor să se înalțe la cele de sus. „*Binecuvântează, stăpâne!*", zice dascălul. „*Binecuvântată este împărăția Tatălui și a Fiului și a Sfântului Duh...*" În această clipă îngerii (măicuțele) încep să cânte, cerurile se deschid și în biserică, peste toată suflarea, coboară harul Duhului Sfânt.

## Actul catehumenic

Duhul Sfânt își începe lucrarea. Și acei falși credincioși, care nu sunt în stare s-o primească, se chinuie, se zvârcolesc ca niște viermi. S-au văzut cazuri când unii au damblagit. De ce? Pentru că și diavolul lucrează, și el se află în biserică, și el îi chinuie pe cei păcătoși, care i-au făcut prea mult timp culcuș la sânul lor. Nu toți sunt chemați să primească lucrarea Duhului Sfânt. Sunt și cazuri de preoți care au amuțit, care, necurați fiind, au înlemnit, le-a pierit graiul sau au început să piardă șirul, să scoată numai bolborosiri, deși se spune că, oricât de păcătos ar fi un preot, atunci când îmbracă odăjdiile sfinte, devine alesul lui Dumnezeu, Personajul divin. Dar adevărata lucrare se manifestă în cei chemați. De aceea, partea vizibilă a slujbei se numește Liturghia catehumenilor, adică a celor nebotezați, dar chemați și pregătiți să primească botezul, a celor chemați să primească harul și cuvântul Domnului.

După ce a fost dată binecuvântarea de începere a slujbei, spectacolul

Scanned with CamScanner

religios se mută din altar în naos, acolo unde sunt de față toți credincioșii. Urmează un lung șir de rugăciuni, de cereri către Dumnezeu, numit *Ectenia mare*, la fiecare cerere a preotului credincioșii răspunzând cu „*Doamne miluiește*". De altfel, acum începe ceea ce aș numi jucarea textului liturgic, a scenariului sau a piesei divine așa cum ne-a lăsat-o Ioan Hrisostomul, acum se desfășoară dialogul dintre preot sau dascăl și cor (măicuțele de la strane), pe de o parte, și credincioși, pe de altă parte, care, la toate replicile preotului, răspund cu „*Amin*", acest cuvânt fiind liantul Liturghiei, însemnând „*Așa să fie*", formulă folosită prima oară de Iisus în vorbirea Sa pentru a întări cele afirmate. Acest cuvânt întăritor, ca și „*Doamne miluiește*", se repetă obsedant, ca un lait-motiv muzical. Pentru că tot acest dialog religios este cântat. Spectacolul religios este liturgic, melodios, ca o simfonie dialogată, așa cum sunt *Antifoanele*, care urmează după Ectenia mare. Antifoanele sunt cântări de răspuns care conțin versete sau parafrazări din **Psalmi** și care se cântă alternativ de către cele două strane. Ca și sensul cuvântului, *antifon*-ul este o cântare repetată de două coruri, ca două ecouri care își răspund unul altuia. Acest caracter repetitiv este esența spectacolului religios și vom vedea de ce.

Astfel, după ce se cântă primul antifon, preotul, care s-a rugat în taină la altar, revine în fața spectatorilor/credincioșilor, în fața decorului sfânt, catapeteasma și ușile împărătești, dar și icoanele din fața amvonului, partea mai ridicată a podelei, ca un piedestal scenic, care se prelungește în altar, și îndeamnă: „*Iar și iar, cu pace, Domnului să ne rugăm*". Credincioșii, co-participanții la spectacol, răspund: „*Doamne miluiește*". Apoi îndemnul la pomenire: „*Pe noi înșine și unii pe alții și toată viața noastră lui Hristos Dumnezeu să o dăm!*" Adunarea exclamă: „*Ție, Doamne!*", adeverind: „*Amin*". Acest model de dialog se repetă de multe ori în timpul liturghiei, făcând parte din ceea ce se numește *doxologia întreită*, care este o formă de glorificare a transcendenței și a măreției lui Dumnezeu, în cele trei ipostaze: *rugăciunea*, *cultul liturgic* și *omilia*, adică predica. În cadrul liturghiei, ea are formă cântată, după modelul cântecelor biblice vechi. În zilele de rând, se cântă *doxologia mică*, iar de sărbători și duminicile, *doxologia mare*, întruchipând cântarea îngerilor din noaptea nașterii Domnului, cum ar fi „*Născătoare de Dumnezeu, Fecioară, bucură-te...*" sau „*Slavă Tatălui și Fiului și Sfântului Duh...*" sau „*Lumină lină*".

După momentul antifoanelor, Liturghia catehumenilor continuă cu momentul *Fericirilor*. Aceste momente sunt ca scenele unei piese de teatru, Liturghia având numeroase scene în cadrul celor trei mari acte ale

Scanned with CamScanner

ei: Proscomidia, Liturghia catehumenilor și Liturghia credincioșilor. Fericirile sunt predica lui Iisus de pe Muntele fericirilor. Ele sunt citite de la strană și mulțimea credincioșilor le repetă cu umilință. Nimic nu rămâne risipit, nerepetat de la a doua până la a „n"-a oară, așa se face că cei mai bisericoși dintre credincioși știu slujba pe de rost, repetă fiecare cuvânt papagalicește, fără să înțeleagă esența liturghiei, fiindcă nici nu trebuie, scopul slujbelor fiind cu totul altul, cum vom vedea. Important este ca adunarea să repete, să tot repete ce zice popa și ce cântă măicuțele la strană. Acest lucru este esențial și nu înțelesul ascuns al mesajului liturgic. Pentru că dacă un credincios imită pe alt credincios, altfel spus, poporul pe profesioniștii bisericii, se molipsește și de har divin, iar prin cântările sfinte care îi merg la inimă, el se va atașa cu totul de biserică și nu va mai putea trăi fără ea, va deveni chiar bigot, precum o descrie Marin Preda pe Catrina Moromete.

La sfârșitul Fericirilor, preotul deschide solemn ușile împărătești și credincioșii simt că pășesc prin porțile împărăției cerurilor, dezvăluindu-li-se Sfânta Masă, unde se află Evanghelia, pe care preotul o ia și, pe ușa laterală, vine și o aduce în mijlocul bisericii, o poartă printre creștini, ca și cum însuși Hristos ar fi de față. În adevăr, Hristos se arată prin Sfintele Daruri și prin chipul Evangheliei. În tot acest timp, până ce Evanghelia este pusă la loc, pe Sfântul Prestol, strana cântă sau răspunde prin tropare și imnuri de laudă, încheind cu „*Aliluia*", care înseamnă „*s-a terminat*", „*s-a sfârșit*", dar și „*amin*". În ebraică însă, înseamnă „*Domnul vine, lăudați pe Domnul*". După tropare, se cântă *Trisaghionul*, de la grecescul *aghios*, care este numele unei cântări de biruință, de slavă, ce începe cu cuvintele „*Sfinte Dumnezeule*", cuvântul „*sfinte*" repetându-se de trei ori. Aghioasele sunt cântări asemănătoare colindelor și se cântă mai ales la Bobotează. De aici vine și expresia „*a trage la aghioase*". De aceea, trisaghionul, adică „*Sfinte Dumnezeule, Sfinte tare, Sfinte fără de moarte, miluiește-ne pe noi*", se cântă puternic, cu un ton ridicat, să-i trezească și pe cei adormiți din fundul bisericii, să fie auzită și înțeleasă în esența ei treimică, de natură perihoreză, de la grecescul *perihoresis* (Dumnezeu este unul în ființa Sa și subzistă în ipostazele Sale într-o desăvârșită întrepătrundere și iubire).

Apoi, prin deplasări spre scaunul cel de sus, însoțite de replici cântate, preotul pregătește atmosfera pentru citirea epistolelor apostolești. Cititirea **Apostolului**, carte care cuprinde texte din **Faptele apostolilor** și din epistolele Noului Testament, se face de către *citeț*, o măicuță din strană, anume rânduită, care vine în față, în mijlocul poporului, precum

Scanned with CamScanner

corifeul care ieșea din corul grec, și dă glas textului pregătit pentru acea zi și așezat mai dinainte pe un tetrapod sau analog. Apostolul este o treaptă întru înțelegerea Evangheliei. Preotul iar cădelnițează biserica cu bună mireasmă, prin cădire vrând să ne strecoare în noi curăția duhovnicească. Maica dăscăliță iese pe amvon, ca să dea citire din sfânta Evanghelie, însoțită de un alt actant, o măicuță purtătoare de lumină. După ce termină de sădit cuvintele evanghelice în inimile noastre, măicuța dă sfânta carte preotului, care o așează pe Sfânta Masă, după care închide ușile împărătești și trage dvera.

Urmează cereri sporite către Dumnezeu, numite *Ectenia întreită* sau *Ectenia rugăciunii*, după care se zice *Ectenia pentru cei adormiți* și *Ectenia pentru cei chemați*, dacă este cazul, dacă se află și oameni încă nebotezați. Aceste ectenii sunt însoțite de repetate „*Doamne miluiește*", „*Amin*„ sau „*Aliluia*". La rândul său, preotul se roagă în altar pentru cei chemați, apoi, din amvon, rostește de trei ori: „*Câți sunteți chemați, ieșiți!*", adică să rămână în biserică numai cei credincioși: „*Câți suntem credincioși, iar și iar, cu pace, Domnului să ne rugăm!*" Așa și Iisus Hristos i-a alungat pe cei nevrednici din templul Domnului, pe cei doar chemați, nepregătiți să-L slujească. Sufletul fiecărui credincios este pregătit acum pentru Liturghia credincioșilor.

## Actul credincioșilor

Pe Sfânta Masă, preotul desface *antimis*-ul, o pânză de in sau de mătase pe care se află chipul lui Hristos așezat în mormânt, având cusută în partea de sus o părticică din moaștele unui sfânt. Antimisul ține loc de altar și pe el se poate săvârși sfânta liturghie în orice loc din afara bisericii. E un fel de altar purtător, ca un covoraș fermecat, ca o pânză magică. Când biserica de lemn din Făgăraș a ars, întreg și neatins de flăcări nu a rămas decât sfântul antimis. Preotul îl privea ca pe un miracol. Așa îl considerau și primii creștini, care nu aveau încă sălaș și făceau slujbele în aer liber în jurul antimisului. Preotul se închină, îl sărută. E un nou început al Liturghiei. Rugăciunile și chemările dumnezeiești se întețesc. Pe antimis se așează Sfânta Pâine și Potirul pregătite la Proscomidie. O lungă rugăciune a preotului este primită de credincioși cu evlavie înălțătoare. Ușile împărătești se deschid și urmează o cântare heruvimică, în timp ce preotul se apropie de firida unde se află Sfintele Daruri acoperite de Sfântul Aer, ridică Agnețul și Sfântul Potir, le ia și, precedat de purtătorul de lumânare, iese pe ușa laterală și vine în mijlocul poporului.

Când sunt slujbe mari, cu un întreg sobor, ca la hramul mănăstirii, mai

Scanned with CamScanner

mulți preoți și diaconi poartă aceste daruri, până și buretele simbolic cu care s-a adunat firimiturile rămase după jertfirea prescurilor poate fi adus în scenă, la vedere. Astfel se formează procesiunea numită *Vohodul* (ieșirea) *cel mare*. Față de *Vohodul cel mic*, care înseamnă ieșirea din altar cu Evanghelia până în mijlocul naosului și revenirea în altar și punerea ei pe Sfânta Masă, ceea ce simbolizează ieșirea Mântuitorului la propovăduire, Vohodul cel mare înseamnă ieșirea și intrarea cu Sfintele Daruri, după același ritual. Vohodul este un moment deosebit al spectacolului religios, pentru că Agnețul semnifică însăși prezența Mântuitorului în mijlocul oamenilor. Acum se face o lungă pomenire a creștinilor, începând cu mai marii bisericii, în timp ce preotul atinge capetele credincioșii ce stau în genunchi cu Sfântul Potir. Apoi revine în altar și așează Sfintele Daruri pe prestol, cu convingerea că acum îl pune în mormânt pe însuși Hristos, de aceea și închide ușile împărătești și trage draperia. Este momentul solemn al înmormântării Domnului. Antimisul e ca un giulgiu, după cum o spun și cuvintele însoțitoare, pentru că „*mormântul Tău, Hristoase, este izvorul învierii noastre*". Pocroveţele nu mai simbolizează acum scutecele cu care a fost înfășat pruncul Iisus, ci giulgiul și legăturile cu care a fost înfășat trupul Său mort. Popa cădește de trei ori Sfintele Daruri și face tot atâtea închinăciuni, apoi cheamă poporul la rugăciune pentru Sfintele Daruri, rugăciune urmată de o ectenie de dăruire, de predare totală lui Dumnezeu, care se termină cu un *ecfonis* pe un ton mai ridicat (*vozglas*). Ecfonis-ul este formula cu care se încheie rugăciunile și ecteniile, fiind numit și doxologia mică. Credincioșii o țin numai în „*Dă, Doamne*", „*Ție, Doamne*" și „*Amin*".

Pregătindu-se să înceapă Sfânta Jertfă, preotul sărută Sfintele Daruri, Sfânta Masă, în timp ce în naos credincioșii își dau sărutare unii altora, sau cel puțin așa își dădeau în vechime, bărbații între ei și femeile, de cealaltă parte, între ele, cu cuvintele: „*Hristos este în mijlocul nostru*" și răspunsul: „*Este și va fi!*" Acest ritual s-a păstrat până azi la catolici, iar la ortodocși, la cei adevărați, doar în gând ca o împăcare cu rudele, cunoscuții și cu lumea. Ei își aduc aminte că Dumnezeu nu primește rugăciunea și nici darurile unui înrăit, după cum a spus Iisus: „*Lasă darul tău acolo, înaintea altarului, și mergi întâi și împacă-te cu fratele tău și apoi, venind, adu darul tău*". Când diaconul sau măicuța dascăl zice: „*Ușile! Ușile!*", să se deschidă adică ușile sufletești, toată suflarea, aflată în genunchi, rostește **Crezul**, numit și **Credeu** sau **Simbolul credinței**:

„*Cred într-Unul Dumnezeu, Tatăl Atotțiitorul, Făcătorul cerului și al*

Scanned with CamScanner

*pământului, al tuturor celor văzute și nevăzute. Și întru-Unul Domn, Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, Unul-Născut, Care din Tatăl S-a născut, mai înainte de toți vecii. Lumină din lumină, Dumnezeu adevărat din Dumnezeu adevărat, născut iar nu făcut, Cel de o ființă cu Tatăl, prin Care toate s-au făcut. Care pentru noi oamenii și pentru a noastră mântuire S-a pogorât din ceruri și S-a întrupat de la Duhul Sfânt și din Fecioara Maria și S-a făcut om. Și S-a răstignit pentru noi, în zilele lui Ponțiu Pilat, și a pătimit, și S-a îngropat; și a înviat a treia zi după Scripturi. Și S-a suit la ceruri și șade de-a dreapta Tatălui; și iarăși va veni cu mărire, să judece viii și morții, a Cărui împărăție nu va avea sfârșit. Și întru Duhul Sfânt, Domnul de viață făcătorul, Care din Tatăl purcede, Cel ce împreună cu Tatăl și cu Fiul este închinat și mărit, Care a grăit prin prooroci. Întru-una sfântă, sobornicească și apostolească Biserică; mărturisesc un botez, întru iertarea păcatelor. Aștept învierea morților și viața veacului ce va să fie. Amin".*

Stând în fața prestolului, și preotul spune Simbolul credinței, apoi trece la săvârșirea Cinei celei de taină. Mormântul devine acum foișorul unde Iisus a dat ucenicilor Săi hrana divină înainte de a merge să se jertfească pentu noi. Preotul se roagă în taină, rugăciune care va fi preluată de cântăreți, de măicuțele din starnă. Ea este cunoscută drept cântarea serafimilor, care a fost auzită de prooroci în vedeniile lor:

*„Cu vrednicie și cu dreptate este a-Ți cânta Ție, pe Tine a Te binecuvânta, pe Tine a Te lăuda, Ție a-ți mulțumi, Ție a ne închina, în tot locul stăpânirii Tale; căci Tu ești Dumnezeu negrăit și necuprins cu gândul, nevăzut, neajuns, pururea fiind și același fiind: Tu și Unul-Născut Fiul Tău și Duhul Tău cel Sfânt. Tu din neființă la ființă ne-ai adus pe noi și căzând noi, iarăși ne-ai ridicat și nu Te-ai depărtat, toate făcându-le până ne-ai suit la cer și ne-ai dăruit împărăția Ta ce va fi. Pentru toate acestea, mulțumim Ție și Unuia-Născut Fiului Tău și Duhului Tău celui Sfânt pentru toate pe care le știm și pe care nu le știm; pentru binefacerile Tale, cele arătate și cele nearătate, ce ni s-au făcut nouă. Mulțumim Ție și pentru Liturghia aceasta, pe care ai binevoit a o primi din mâinile noastre, deși stau înaintea Ta mii de arhangheli și zeci de mii de îngeri, heruvimii cei cu ochi mulți și serafimii cei cu câte șase aripi, care se înalță zburând, cântarea de biruință cântând, strigând, glas înălțând și grăind: Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul Savaot, plin este cerul și pământul de mărirea Lui!"*

Scanned with CamScanner

## Momentul euharistic

Întreaga biserică repetă odată cu serafimii: „*Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul Savaot*". Dumnezeu însuși pare că s-a pogorât din cer pentru jertfa sa. Preotul mai spune o rugăciune, apoi înalță glas mare, repetând cuvintele Mântuitorului de la Cina cea de taină: „*Luați, mâncați, acesta este Trupul Meu...*" și „*Beți dintru acesta toți, acesta este Sângele meu...*" Poporul răspunde „*Amin*", iar preotul continuă să se roage în taină, apoi iar înalță glas tare: „*Ale Tale, dintru ale Tale, Ție Ți-aducem pe toate și pentru toate*". Sfântul Prestol devine acum jertfelnic pentru întreaga omenire, Golgota răstignirii lui Dumnezeu.

Spectacolul religios, care a parcurs povestea lui Iisus treaptă cu treaptă, a ajuns la momentul culminant când pâinea se preface în Trupul Mântuitorului și vinul în Sângele Său. Parcurgând un drum dramatic, trăirea preotului atinge marginile misticului. Făcând trei cruci deasupra Sfântului Disc, el îi cere Duhului Sfânt să săvârșească minunea: „*Fă pâinea aceasta cinstit Trupul Hristosului Tău*". Și Pâinea s-a și prefăcut în Trupul lui Hristos. La fel cu Sfântul Potir: „*Iar ceea ce este în potirul acesta, cinstit Sângele Hristosului Tău*". Și vinul în sângele Domnului s-a și preschimbat. Prefacerea minunată s-a săvârșit. Credința a dat viață Cuvântului rostit. Miracolul s-a produs chiar dacă preotul e nevrednic, pentru că Însuși Dumnezeu a făcut, prin el, această prefacere. Dangătul clopotului bisericii vestește peste tot locul că acest miracol s-a săvârșit. Toți drept-credincioșii cad cu fața la pământ și spun asemenea tâlharului de pe cruce: „*Pomenește-mă, Doamne, întru împărăția Ta!*"

Urmează o lungă ectenie, în care sunt pomeniți de-a rândul toți credincioșii, mari și mici. Pomenirea este ca un dar pentru toți cei păcătoși. Pomenirea sfântă este deja un act de înviere. Preotul cere milă și iertare, cere împăcare și pace. Toți par eliberați, vindecați, și împreună îi vorbesc Tatălui, rugându-L să le ierte păcatele, rugându-L astfel cum El i-a învățat:

„*Tatăl nostru, Care ești în ceruri, sfințească-se numele Tău, vie împărăția Ta, facă-se voia Ta, precum în cer, așa și pe pământ; pâinea noastră cea de toate zilele, dă-ne-o nouă astăzi; și ne iartă nouă greșelile noastre, precum și noi iertăm greșiților noștri; și nu ne duce pe noi în ispită și ne izbăvește de cel rău*".

Această rugăciune atotțiitoare a fost scoasă din chilie, acolo unde

Scanned with CamScanner

inițial Iisus și-a învățat ucenicii că trebuie s-o spună, și dată bisericii, devenită o chilie mai mare, iar când slujbele au loc în altarul din pădure, la hramul mănăstirii Buciumeni, de pildă, pădurea însăși devine chilie. Dumnezeu devine prin această rugăciune Tatăl nostru, tatăl tuturor, de aceea poporul murmură la sfârșitul ei un „*Amin*", fiindcă tot ce se cuprinde în ea, ca într-un agneț, ca într-o întreagă carte de înțelepciune, dorește să se împlinească. Așa să fie în vecii vecilor!

Urmează o altă serie de rugăciuni de mulțumire și cântări, în timp ce preotul, dăscălița și călugărul ajutor al preotului se pregătesc de împărtășanie, care este momentul sfânt al luării aminte că sfințirea noastră din timpul liturghiei, care s-a petrecut azi, este sfințirea lui Hristos, că omul nu se poate sfinți singur pe sine, ci numai prin Hristos, trăind întru Hristos. După ce se face mai întâi împărtășirea sfinților slujitori în altar, cu porțile împărătești închise și dvera trasă, preotul începe să fărâmițeze Sfânta Pâine din Sfântul Disc, spunând: „*Se sfărâmă și se împarte Mielul lui Dumnezeu, Cel ce se sfărâmă și nu se desparte...*", fiindcă prin acest act trupul lui Iisus nu se fărâmițează, așa cum nu i s-a putut sfărâma nici un os, în fiecare fărâmitură El fiind întreg, așa cum partea unui atom păstrează atomul însuși sau așa cum fiecare ciob al unei oglinzi sparte păstrează aceeași putere de oglindire. Doar agnețul astfel sfărâmat se pune în Sfântul Potir și se amestecă cu vinul, cu Sfântul Sânge.

Dar această împărtășanie se dă azi numai preoților sau mai este obiceiul să se dea doar trupul Domnului, bucățica de pâine, în mâini și să se bea din potir. Dar unii creștini, mai ales cei vârstnici, iau mai multe bucățele de pâine și le duc acasă, folosindu-le în practici superstițiale. De aceea, catolicii au redus împărtășania numai la *hostie* (azimă, pâine nedospită de forma unui cerculeț), care se pune pe limba credinciosului. Ioan Hrisostomul a statornicit însă ca trupul și sângele Domnului să nu se dea separat, ci amestecate și să se dea nu în mâini, ci direct în gură, cu sfânta linguriță, având mânerul în forma crucii, și care simbolizează cărbunele aprins pe care l-a luat Serafimul de foc cu cleștele tainic de pe însuși jertfelnicul lui Dumnezeu și i-a atins buzele proorocului Isaia, ca să-i ridice toate păcatele.

Curățit pe sine, prin împărtășanie, ca un sfânt, după ce o împărtășește și pe dăscăliță, acum preotul deschide ușile împărătești, iese din altar și zice poporului : „*Cu frică de Dumnezeu, cu credință și cu dragoste vă apropiați!*" Și credincioșii încep să se perinde prin fața lui și să primească, cu gura deschisă, sfânta împărtășanie din lingurița sfântă, în timp ce el, preotul,

Scanned with CamScanner

repetă: „*Se împărtășește robul lui Dumnezeu (cutare) cu Cinstitul și Sfântul Sânge al Domnului și Dumnezeului și Mântuitorului nostru Iisus Hristos, spre iertarea păcatelor și spre viața de veci*".

În această clipă, când „cărbunele aprins" lucrează în el cu harul său, mistuindu-l și sfințindu-l, omul simte că s-a întâlnit cu Dumnezeu. Mai mult, că în el învie Hristos. E un sentiment cosmic, de eliberare atemporală. Pe adevăratul credincios îl cuprinde o fericire divină și chipul lui suferă o schimbare strălucitoare, toată ființa lui este în al nouălea cer. Preotul îi șterge buzele cu Sfântul Aer, în timp ce repetă cuvintele serafimului spuse lui Isaia: „*Iată, s-a atins de buzele tale și va ștergre fărădelegile tale și de păcatele tale te va curăți*". Cel care crede cu tărie chiar simte că, împărtășindu-se, s-a eliberat de o grea povară, căci numai inima lui știe cu câte păcate a pășit el azi în sfânta biserică. Împărtășitul se închină apoi la icoanele din fața amvonului și revine la locul lui, printre ceilalți, legați acum cu toții prin hrană cerească. Și acestei bucurii a Învierii, cu toții, în frunte cu măicuțele, care s-au împărtășit primele, îi dau glas, cântând cântecele învierii pascale. Biserica strălucește de fericirea învierii.

În această atmosferă divină, după ce i-a împărtășit pe toți, preotul reintră în altar și pune Sfântul Potir pe Sfânta Masă, alături de Sfântul Disc, acoperindu-le cu pocrovețele, spunând iar o rugăciune de mulțumire lui Dumnezeu. Apoi deschide pentru ultima oară porțile împărătești, ca și cum ar deschide însăși împărăția cerurilor și înalță deasupra capului Sfântul Potir, arătându-l ca pe Iisus însuși. Credincioșii răspund: „*Bine este cuvântat cel ce vine întru numele Domnului; Dumnezeu este Domnul și S-a arătat nouă*". Preotul evocă, în credincioși, printr-o omilie la obiect, moștenirea lui Dumnezeu, apoi cădește Sfânta Masă pentru ultima oară, în timp ce biserica se luminează de cântări duhovnicești. După aceea, preotul (dacă nu are diacon) apare în amvon pe creștet cu Sfântul Disc, rămânând tăcut, semn că Iisus s-a înălțat la cer, așa cum și el pleacă din amvon, intră în altar, apoi iese imediat cu Sfântul Potir, vestind că totuși Iisus este aici, a rămas veșnic printre noi.

## Epilogul

Urmează epilogul nevăzut al spectacolului religios. Preotul reașează Potirul și Discul pe jertfelnicul lateral, unde a săvârșit proscomidia, în timp ce biserica, în ton cu măicuțele, înalță o cântare tuturor sufletelor, urmată de alte dumnezeiești rugăciuni de mulțumire, pecetluite cu repetate „*Aliluia*", „*Doamne miluiește*" și „*Ție, Doamne*". În acest timp, preotul

Scanned with CamScanner

strânge antimisul, face cu Evanghelia semnul crucii, rostind doxologia treimică. După care adună toate firimiturile de pe Sfântul Disc şi le pune în Sfântul Potir ca în Casa lui Dumnezeu, ca toţi să fie întru aceeaşi comuniune cu trupul şi sângele lui Hristos. Apoi, el bea din potir această împărtăşanie a tuturor mădularelor bisericii şi se roagă pentru toţi, pentru iertarea tuturor păcatelor. După aceea, preotul dă creştinilor prescurile din care s-au scos părticelele sfinţite spre Ospăţul Dragostei, cum se petrecea el în vechime şi cum se mai practică azi doar la ortodocşii din America, unde, după terminarea slujbei, are loc întotdeauna o sfântă agapă, închipuind ospăţul ceresc, cei de faţă simţindu-se un singur suflet şi iubindu-se unii pe alţii ca şi cum ar fi în mijlocul lor însuşi Tatăl ceresc. Biserica a renunţat la această tradiţie, dar la mănăstiri toţi credincioşii care au participat la slujbă sunt invitaţi la trapeză să mănânce. Însă cei ce primesc anafura, bucăţica de prescură pe care călugărul i-o dă fiecăruia din anaforniţă, simt că iau parte la ospăţul dragostei, mâncând anafura cu evlavie înainte de orice altă mâncare. Unii duc anafură şi acasă, pentru cei bolnavi sau care n-au putut veni la biserică. Acum preotul face *otpustul* liturghiei, adică rosteşte formula sacramentală de binecuvântare, care încheie slujba religioasă. Poporul se închină şi iese din biserică. La slujbele de Crăciun la care am participat, măicuţele de la strană menţin atmosfera sfântă, cântând frumoase colinde, pe care fiecare credincios le ia cu el şi le fredonează până acasă. În altar, preotul se dezbracă de odăjdii, spunând: „*Acum slobozeşte pe robul Tău, Stăpâne*", însoţind tot ritualul dezbrăcării de laude, imnuri şi tropare. Diaconul îl imită, după ce mai bea şi el ce a rămas pe fundul Sfântului Potir, ştergându-i cu buretele pereţii, apoi aşează cele două vase sfinte în firidă, acoperindu-le şi legându-le ca pe doi fraţi gemeni. La ieşirea din biserică li se pare că sunt alţi oameni, cu totul luminaţi, şi că însuşi aerul de afară e plin de mireasma dumnezeirii.

## Jertfa ritualică

Trebuie imediat spus că trăirea Liturghiei, care este ca o simfonie cu o dramaturgie desfăşurată într-un tempo crescendo, culminând cu momentul euharistic, este atât de intensă încât adevăraţii preoţi la sfârşitul slujbei sunt ca şi morţi, oricum, sunt total epuizaţi, asemenea marilor actori în roluri foarte grele, gen Hamlet sau Richard al III-lea, care nu-şi mai revin multe ceasuri după terminarea spectacolului, cum au mărturisit unii, ca George Vraca sau Marcel Iureş. Şi preotul Remus Grama, de la biserica românească „Sfânta

Scanned with CamScanner

Maria" din Cleveland, mi-a mărturisit şi mi-a dovedit această transformare. La sfârşitul Liturghiei era total transfigurat, nu mai vorbea cu nimeni, dispărea, se ducea acasă să-şi revină. Uneori perioada de revenire la „normal" durează şi câteva zile. În timpul Liturghiei preotul trăitor sau duhovnic slăbeşte câteva kilograme, asemenea actorilor în mari roluri. Sunt şi cazuri de trăire paroxistică terminate cu moartea pe scenă sau în biserică a protagoniştilor.

Intrarea în transă se face nu numai psihic, mental, dar şi fizic. Liturghia este, ca şi teatrul mare, adevărat, un act de jertfă. Preotul liturghier chiar joacă într-un spectacol despre moarte şi înviere, despre naştere şi înălţare. El este ajutat, cum am văzut, de Duhul Sfânt şi nu se poate juca de-a sacrificiul. El e stăpânit de Duh, joacă întru Duh şi o simplă trădare îl poate costa chiar viaţa sau sănătatea. Mulţi s-au smintit întru Hristos, cum avertizează însuşi Mântuitorul şi cum întăreşte Apostolul Pavel: *„Nimeni să nu se amăgească. Dacă i se pare cuiva, între voi, că este înţelept în veacul acesta, să se facă nebun, ca să fie înţelept"* (**1 Corinteni**, 3, 18). De aceea, marii trăitori sunt ca de pe altă lume, au un aer nepământesc, trăiesc de la o slujbă la alta în aceeaşi transă, din care nu vor să mai iasă, mai ales preoţii monahiceşti. Identificarea cu Demiurgul însuşi atunci când preotul preface de-adevăratelea pâinea şi vinul în trup şi sânge hristologic este ca un autodafé, ca o ardere lăuntrică absolută, autosacrificatoare. Preotul trebuie să intre în această stare în fiecare duminică şi de sărbători, ori de câte ori oficiază Liturghia, şi asta ani la rând, toată viaţa lui.

La modul ideal, un asemenea sacrificiu permanent nu-i posibil la un om, n-ar rezista dacă nu s-ar profesionaliza, dacă nu s-ar folosi de anumite mijloace spectaculare, exterioare, de anumite trucuri, de anumite tehnici de evadare pentru a supravieţui şi a o putea lua duminica viitoare de la capăt. Aici preoţia se aseamănă izbitor cu actoria, pentru că şi actorul care joacă acelaşi spectacol ani la rând are o metodă de supravieţuire, aşa-zisele „cârlige" exterioare, care îl fac să reziste. Însă poţi să-L învii pe Mântuitor rămânând rece, făcând-o strict profesional, ca o moaşă? Sunt preoţi, majoritatea, care nu se implică în timpul slujbei, care execută ritualul ei în chip mecanic, care, atunci când predică sau cădelniţează trag cu ochiul la enoriaşi sau chiar discută cu unii să afle ce i-au mai adus sau dacă au făcut cutare treabă pe care le-a cerut-o la slujba anterioară. Adesea dau peste cap Sfânta Liturghie, o fuşăresc, ca să ajungă cât mai repede la sfârşitul ei, unde îi aşteaptă o nuntă sau un botez, cu un plocon gras. Mulţi preoţi n-au conştiinţa faptului că ei sunt reprezentanţii vii ai lui Dumnezeu pe pământ şi că adevărata prefacere a pâinii şi vinului în fiinţa Mântuitorului nu-i posibilă fără o mare credinţă, fără o mare trăire mistică.

Scanned with CamScanner

În bisericile din oraşe nici nu se mai spectă toată piesa liturgică, unele părţi ale ei se sar sau se bolborosesc, se face un fel de „liturghisire pe diagonală", iar alţii, aşa-zişii „reformatori", o interpretează, schimbă textele liturgice, mută locul predicii, care în vechime era spre sfârşitul Liturghiei catehumenilor, îl mută unde vor ei, adaugă sau elimină rugăciuni sau tropare după logica lor „înnoitoare". Sunt chiar biserici la ţară în care, din lipsă de dascăli sau de corişti, se sacrifică şi dialogul dintre preot şi strane. În calitatea mea de realizator de filme la redacţia „Viaţa spirituală" a Televiziunii Române am avut adesea ocazia să particip la sute de slujbe din toate colţurile ţării, fie la sat, fie la oraş, şi pot spune că, poate cu excepţia mănăstirilor, slujbele se fac de mântuială. Sunt preoţi hirotoniţi cu ploconul, fără har, care n-au vocaţie duhovnicească. Trăirile lor sunt cu mult mai prejos decât cele ale credincioşilor şi sunt enoriaşi care ştiu Liturghia mai bine decât ei.

De altfel, fără enoriaşi, fără participarea lor, slujbele ar fi ca şi moarte, ca un spectacol fără spectatori. Desigur, la mănăstiri slujbele zilnice se fac cu biserica goală, însă şi acest lucru este necesar întrucât măicuţele şi călugării trebuie să se roage neîncetat pentru iertarea păcatelor celor mulţi, veghind şi contribuind astfel la curăţenia lumii. La mănăstirile din republica monastică a Sfântului Munte nu există defel „spectatori", dar slujbele se fac continuu, pomenit fiind orice creştin, pentru atotcuprinzătoarea purificare a omenirii. Extazul călugărilor, marea lor trăire, marea energie pe care o acumulează în timpul rugăciunilor, se revarsă peste întreg pământul; credincioşii de pretutindeni simt această emanaţie vindecătoare şi-i mulţumesc lui Dumnezeu că acolo, undeva, există o mare oază, o armată de trăitori, care se roagă pentru ei şi pentru pacea lumii. Aşa se întâmplă şi la fiecare mănăstire, modelul atonit, pură smintire întru Hristos, fiind icoana după care se călăuzesc monahii sau monahiţele de pretutindeni.

## Forme ale spectacolului religios în Evul Mediu

Desigur, Liturghia se află în centrul activităţii ecleziastice, a Bisericii Ortodoxe. Spectacolul ei este măreţ, repetându-se întocmai de peste 1 600 de ani. Au existat şi perioade mistice, mai ales în Evul Mediu, când din Liturghie s-au desprins anumite momente care au devenit spectacole de sine stătătoare, cum este Naşterea Mântuitorului, spectacolul bethleemic sau efratic numindu-se la noi **Viflaim** sau **Vicleim**, protagoniştii, flăcăii costumaţi care înscenează acest moment, purtând numele de *irozi*. Dar acest spectacol mascat, printre mascaţi fiind şi diavolul, care te invită la

Scanned with CamScanner

spectacol, nu este lipsit de umor, ba chiar de unele măscări.

Şi pentru a spune adevărul până la capăt, se cade a fi pomenită şi cealaltă faţă a medaliei. Deşi opunem tendinţei scatologice din teatrul actual puritatea inalterabilă a spectacolului religios, săvârşit cu sfinţenie şi iubit de poporul credincios, trebuie să arătăm că în Evul Mediu, în teatrul său religios, elementele miraculoase se îmbinau cu cele licenţioase. Adam de la Halle (1240 - 1285) este unul din autorii care au recurs la obscenităţi în piesa **Jocul armindenului**, foarte gustată de public şi jucată în multe ţări. În acelaşi timp însă se jucau şi impunătoare spectacole, cu mari montări, la care participa întreaga suflare a unor comunităţi. Cele mai populare erau **Patimile lui Hristos** sau spectacolele legate de **Minunile Fecioarei Maria**, maica cea mai adorată, care se transformau în adevărate procesiuni stradale, obicei păstrat şi până azi în Italia, bunăoară, chiar dacă au căpătat unele forme degenerate, aşa cum le-a surprins şi Fellini în filmul său **La strada**. Un spectacol ca **Pasiunile lui Iisus** se juca zile la rând, fiind o înscenare amplă, care necesita mult timp. Astfel de reprezentaţii aveau la bază texte religioase anume compuse, unele ajungând şi până la 65 000 de versuri. Degradarea spectacolelor religioase creştine s-a datorat rupturii care s-a produs faţă de Liturghie, îndepărtării de focusul ei pur, cultivându-se, în schimb, acele subiecte care erau pe gustul galeriei. Se insista, de pildă, asupra vieţii păcătoase a Mariei Magdalena, asupra amorurilor lui Iuda sau Solomon sau asupra unor subiecte violente, cum ar fi episodul Irodiadei, al tăierii capului lui Ioan Botezătorul.

Spectacolul religios s-a născut şi a înflorit în mănăstirile benedictine, în secolele 9-11, benedictinismul fiind cel mai vechi ordin catolic, fondat de Benedict de Nursia la Monte Cassino în anul 529 şi care era alcătuit din mai multe congregaţii, precum cistercienii, celestinii etc. Cuvântul *benedictin* are la figurat sens de harnic, muncitor, laborios. Primele benedicţiuni erau spectacole profund religioase, de binecuvântare (*benedictio*) divină. Mai târziu au început să fie reprezentate vieţile unor sfinţi sau profeţi, ca în **Danielis ludus**, spectacol închinat profetului Daniel, cel ce a fost captiv în tinereţe în Babilon, ca apoi să ajungă să-i tălmăcească lui Nabucodonosor visele şi care a profeţit timpul venirii lui Mesia. Limba în care aveau loc aceste reprezentaţii era latina bisericească. În Franţa, ele se numeau *mistere*, *miracole* şi *jocuri*, iar în Italia, *laude*, care erau nişte spectacole polifonice, susţinute în special de coruri şi de solişti care cântau la unison.

Laudele erau la început reprezentaţii sacre, apoi au degenerat în spectacole martirice, foarte violente, când au încăput pe mâna unor confrerii ca

Scanned with CamScanner

„Flagelații" sau „Bătuții". Inițial, prin ele se aduceau laude Fecioarei la diferite ore ale zilei. Laudele erau luate din Psaltire. De aici s-a născut fenomenul flagelării, care s-a răspândit în toată Europa. Era fuckyoucismul timpului. Fenomenul a pornit de la un eveniment teatral spectaculos, dat de sihastrul Raniero Fasani în piața din Perugia în anul 1233, când s-a autoflagelat. De atunci s-au impus și cântările lugubre ale penitenților. Laudele erau spectacole inspirate din Noul Testament, similare fiind cu așa numitele *Miracle-plays* din Anglia sau cu Vicleimul la români. Indiscutabil că aceste Miracle-plays l-au inspirat și pe Shakespeare, mai ales în creionarea unor personaje de oameni simpli, în acele monologuri în care domină sentimentul comic-amar al vieții. Din Miracle-plays se vor naște *Morality-plays*, faimoasă fiind piesa **Chemarea la judecată a lui Oarecine**.

## Liturghia și teatrul nô

Dar realizarea ideală a spectacolului religios, în care adică religiosul se îmbină perfect cu teatralul, se găsește la japonezi, în teatrul *nô*, prin care se manifestă chipul artistic al religiei *shin-to*. Șintoismul, prin budism și filosofia sectei *zen*, este o credință animistă, ca și șamanismul, care venerează forțele naturii sub formă de zeități. *Shin-to* înseamnă *„calea zeilor, a spiritelor"*. Șintoismul este o religie legată de cultul strămoșilor, al eroilor, al mikadoului și mai ales de cultul naturii, de credința că între natură și om există o continuitate desăvârșită. Artistul teatrului *nô* și poetul în special reprezintă infinitul din lucruri, pe care îl sugerează lucrurile în conexiunea lor și nu prin ele însele. Așa se face că cele trei versuri ale unui *haiku* pot cuprinde universul întreg. Infinitul e prezent, cum vom vedea, și în Liturghia ortodoxă, prin caracterul ei repetitiv. Așa cum este prezent și în Renaștere, definită ca un amplu studiu aupra infinitei armonii a vieții. Veneția e dată adesea ca exemplu în acest sens. Dar esența teatrului *nô* este gestul religios, aluziv, care este decodificat numai de către inițiați, de cei care înțeleg și trăiesc religia șintoistă. Gestului i se adaugă masca, ca în tragedia greacă, de o expresivitate multiplă.

În Liturghie, în schimb, masca e chiar chipul omenesc. Măicuțele, fiindcă în acest studiu am în vedere experiența pe care am trăit-o la mănăstirea de maici „Sfânta Treime" din Buciumeni, sunt aproape identice, infinit aceleași. Ca și gesturile și închinăciunile lor. Complet înveșmântate, ele nu au liberă decât fața, nici măcar fruntea, care este acoperită de scofie. Anume sunt astfel deghizate, înfășurate, ca figurile lor să semene cu chipul

Scanned with CamScanner

bizantin al icoanei Maicii Domnului, cea făcătoare de minuni, care domină naosul bisericii. Parcă sunt o aceeași icoană multiplicată la infinit (dacă ne gândim că ele sunt o picătură din oceanul măicuțelor țării și al lumii ortodoxe). Se deosebesc de marea masă doar măicuțele care poartă ochelari, care au un aer intelectual și chiar există această tendință de intelectualizare a actantelor spectacolului religios. E posibil ca în curând, datorită vieții lor buchisitoare, toate măicuțele să poarte ochelari, să aibă un aer de sfinte intelectuale.

Sfințenia, fie șintoistă, fie ortodoxă, este o îmbinare de spiritualitate și religiozitate. Chiar acest lucru și este teatrul *nô*. Dar și măicuțele noastre, în plastica lor, au ceva din hiermetismul ritualului religios al acestui teatru tradițional al japonezilor, care sunt convinși că atunci când vin la spectacol, ei vin la biserică, la templu. Pentru japonezi, teatrul este un loc sacru, un sanctuar. Iar în teatrul *nô*, actorii sunt înșiși preoții, ca în teatrul occidental religios medieval. Fapt care s-a perpetuat, de aceea am spus că preotul Liturghiei este personajul divin. El este similar protagonistului din teatrul *nô*, numit *shite* („cel care acționează") și care poartă, ca și preotul nostru, un costum somptuos. *Shite* este secundat de un *waki*, jucat de un călugăr. *Waki*, ca și dascălul/dăscălița, este un intermediar între *shite* și public, respectiv între preot și credincioși. În fond, un *nô* prezintă analogii cu *lauda* medievală (în privința conținutului) și cu tragedia greacă (în privința formei). Ca și aceste forme de spectacol, și teatrul *nô* are rădăcini în tradiția epică, în mitologie, în basme, în poveștile tradiționale. La japonezi, ele se numeau *monogatari*. La sărbătorile șintoiste, pe scene ridicate în vecinătatea templelor se prezentau astfel de lungi povești. Modalitatea cea mai accesibilă de comunicare a lor era dansul pantomimic. Erau mai multe forme de îmbinare a dansului cu pantomima. Unul dintre acestea, cel mai popular, s-a numit *sarugaku-no-nô* și de aici s-a desprins teatrul *nô*, care a rămas credincios formei inițiale, un amestec de dans, mimică, epică, poezie, muzică și dialog vorbit, actorii fiind, cum am spus, înșiși preoții slujbelor religioase. Iar unii se sperie când comparăm un preot cu un actor, care și el oficiază în templul său, care este teatrul.

Și la urma urmei, ce oficiază, și preoții, și actorii? Povești. Povești mai mult sau mai puțin sacre. La preoți mai mult, la actori mai puțin. Dar n-a fost întotdeauna așa. În teatrul *nô* măsura dintre sacralitate și teatralitate se păstra deopotrivă. Poveștile erau de-o simplitate extraordinară, așa cum sunt poveștile noastre biblice pictate pe pereții mănăstirilor să le priceapă tot poporul. În spectacolul **Aripile**, de pildă, o divinitate își caută aripile pe care le rezemase de un copac și i-au fost furate. În **Minobu**, un preot bud-

Scanned with CamScanner

ist învață duhul unei femei cum să obțină mântuirea veșnică. În piesa **Kai**, spiritul unui pescar, condamnat la infern pentru că pescuise în ape interzise, este salvat de un călugăr care aruncă în apă pietre pe care sunt gravate cuvinte din *sûtra*, cuprinzând o dezlegare magică. Iar în cel mai jucat dintre spectacole, **Seiganji**, se caută o formulă sacră care să deschidă porțile paradisului, pentru a-i mântui pe credincioși. Parcă ar fi povestioare rupte din Liturghia noastră!

Însă cea mai izbitoare asemănare dintre teatrul *nô* și spectacolul liturgic stă în muzicalitate. „*Lectura unui nô*, spunea scriitorul Ezra Pound, *nu sugerează nici o idee, se citește cum ai asculta o muzică*". Și liturghia se „citește" ca o simfonie, nu trebuie să înțelegi nimic, nimeni nu-ți cere acest lucru, trebuie doar s-o trăiești. Acest fapt este obligatoriu, de aceea spectacolul liturgic este conceput în așa fel încât să te oblige să-l trăiești, „cârligele" lui, cu care te „prinde", fiind muzicalitatea și repetitivitatea. Și teatrul *nô* este repetitiv la infinit, pentru că materia lui primă, cum spunea un clasic al său, Umewaka Minoru, este spiritul. Spiritul atotstăpânitor, prezent în aer, în atmosfera locului, în orice spectator inițiat în shin-to, în „calea spiritelor". Așa cum în spectacolul liturgic este Duhul Sfânt, liturghia făcându-se în Duh. Ea nu începe până ce preotul nu invocă prezența Sa în mijlocul slujbei.

Trebuie spus însă că teatrul *nô* nu era un teatru popular, el se adresa aristocrației japoneze, învățaților, celor care îi înțelegeau sensurile aluzive. Și teatrul lui Brecht a trăit acest paradox: deși de natură contestatară la adresa burgheziei, el nu era înțeles decât de spectatorii burghezi. Tocmai clasa pe care o combătea, i-a adus neașteptatul succes. Și liturghia se adresează celor inițiați sau trăitorilor săi permanenți și nu nechematilor, care vin la biserică doar pentru a prinde momentul procesiunii; când preotul trece prin mulțimea îngenuncheată cu Sfântul Potir și atinge capetele în timp ce face pomenirile, ei își pun pe podea cheile de la mașini sau de la case, ca preotul să le calce, să le „sfințească", să le poarte „noroc". Dar superstiția nu are de-a face cu esența spectacolului liturgic. El este forma artistică de manifestare a religiei ortodoxe, așa cum teatrul *nô* este expresia artistică a filosofiei *zen* și a religiei *shin-to*.

Teatrul *nô* este un spectacol sintetic, ca și Liturghia. Ca și misterele medievale, pentru că și un *nô* autentic nu este doar un spectacol, este o înșiruire de spectacole, cum se întâmpla și în antichitate, la sărbătorile panatheniene sau dionisiace, când timp de trei zile se reprezentau între 10 și 12 tetralogii, o tetralogie fiind compusă dintr-o trilogie tragică (trei tragedii) și o satiră. Și teatrul modern încearcă să refacă acest tip de manifestări, fie prin organizarea unor festivaluri, fie prin repertoriul curent, cum a ambiționat

Scanned with CamScanner

Andrei Şerban la TNB cu **Trilogia antică**, formă pe care a practicat-o şi a teoretizat-o, de altfel, şi Ieronim Thanase, personajul lui Mircea Eliade din romanul **Nouăsprezece trandafiri** şi din alte scrieri. Acest gen de spectacole înlănţuite, prezentate în grup, precum **Orestia** lui Eschil, singura trilogie care ne-a rămas, el îl numea *„exerciţiu de anamneză"*. Teatrul modern tinde, cum a tins şi în alte perioade, să se întoarcă la origini, la originea lui sacră. Un *nô* nu-şi pierde niciodată caracterul sacru. *Nô* are reguli rigide, cuprinse în **Kadensho**, cartea sa secretă, un fel de organon sau de canon al acestui teatru, aşa cum sunt şi ritualurile fixe ale Liturghiei, de la care nimeni nu trebuie să se abată.

## Cinematograful în biserică

Şi teatrul trebuie să aibă Biblia sa, cum spunea Eminescu, atunci când a tradus cartea lui Heinrich Theodor Rötscher, **Arta reprezentării dramatice**, numită şi „Biblia teatrului", la cererea lui Mihail Pascaly, în a cărui trupă se afla. O astfel de reconstituire „biblică", „arheologică", cu săpături spre origini, a vrut să realizeze şi Andrei Şerban cu spectacolul său repetitiv, montat pe toate scenele mari ale lumii. Adevăratul teatru se identifică cu religia, cu credinţa, cu ortodoxia, cu şintoismul, nu cu fuckyoucismul. El s-a degradat când s-a rupt de altar, când şi-a pierdut caracterul iniţiatic, când s-a „popularizat", când s-a transformat în joc, o dată cu *jocurile* medievale. O explicaţie ar fi şi faptul că teatrul şi biserica vor să atragă spectatori, enoriaşi, respectiv prozeliţi, şi atunci caută mijloace cât mai spectaculoase. Aşa s-a ajuns la introducerea muzicii rock în timpul mesei catolice, în locul cântecelor liturgice, sau a cinematografului în biserică, eveniment semnalat şi justificat prima oară la noi de Lucian Blaga, în articolul **Cinematograful în biserică**, apărut în ziarul lui Ion Agârbicenu „Patria", nr. 169/6 august 1922, pe ideea unei explicaţii fiziologice: *„Se ştie doar cât impresionează de mult lucrul văzut faţă de cel auzit"*. El pledează nu numai pentru *„introducerea cinematografului ştiinţific în şcoală şi a celui educativ la sate"*, dar şi pentru introducerea cinematografului (*„una din cele mai mari invenţii ale timpului"*, cu un mare *„rol educator în viaţa mulţimii"*) în biserică. Şi dă ca senzaţională o ştire din America, despre un preot care *„a găsit mijlocul de a atrage la predicile sale de duminică seara o mulţime de credincioşi. Acest preot care înţelege evoluţia timpului a introdus în biserică piese de cinematograf şi de teatru. El îşi scoate ideea predicii din piesele moraliste ce le reprezintă, le explică, le comentează"*. Şi Blaga continuă: *„Rezultatele sunt cele mai încurajatoare: de unde cel mult veneau 80 de persoane la predică,*

Scanned with CamScanner

*acum vin 800 și foarte adesea preotul Rose trebuie să dea 3-4 reprezentații religioase*". Însuși Senatul american a aprobat această „*mare reformă*". Și ca atare „*alți preoți americani sunt pe cale de-a introduce în bisericile lor inovația cinematografului*". Din păcate, această practică avea să degenereze întrucât, pentru a putea participa la slujbă, credincioșilor li se percepea o taxă de intrare. Chiar Blaga avea să ironizeze mai târziu credința americanilor, care vin la biserică să li se ierte păcatele pe bază de „*bilet de intrare*". Indiscutabil este faptul că reprezentațiile religioase câștigă prin cinematograf în amploare, în spectaculozitate și în audiență. Sunt impresionante, de pildă, slujbele pe care le-am văzut în biserica prezidențială, fondată de familia Bush, din Anaheim, de lângă Los Angeles, în care pe ecrane uriașe, ce coborau „din cer", se proiectau scenele patimilor Mântuitorului, înfiorând mulțimea, care umplea uriașa sală a bisericii, supranumită și Catedrala de Cristal, pentru că e construită din oțel și cristal, până la refuz. Ce să mai vorbesc de spectacolul „The Majestic Hall of The Crucifixion – Resurrection" pe care l-am văzut la Forest Lawn Memorial Park din Glendale, bazat pe gigantica pictură a polonezului Jan Styka, **The Crucifixion**, înaltă de 45 feet și lungă de 195 feet, aproximativ 14/60 metri!

## Cortina sacră

Liturghia este însă mai presus de aceste forme de spectacol religios. Dar ea le conține pe toate, având și avantajul că adună, conservă toate energiile într-un spațiu intim ca o chilie, cum pot fi considerate bisericile noastre mănăstirești, ca Voroneț sau Agapia, față de gigantele catedrale apusene sau americane, risipitoare de energii. Apoi Liturghia are o construcție dramatică bine articulată, cu moment culminant și deznodământ cathartic, are costume, decor, cum este catapeteasma cea împodobită de icoane, ca și pereții bisericii, fapt care i-a inspirat diaconului Iosif, alias Tudor Arghezi, următorul vers: „*Mă simt împodobit ca de icoane un părete*", are totodată o amplă recuzită, de la Sfintele Daruri la linguriță și burete. În cadrul spectacolului religios, toată biserica este o scenă, iar slujitorii și enoriașii actanți, participanți, fapt care se întâmplă, de altfel, în toate religiile și ritualurile, acolo unde există un altar.

Religiile și ritualurile se trag unele din altele. Așa cum creștinismul se trage din iudaism. Bunăoară, *rozariul*, care ajută la număratul rugăciunilor, se găsește la toate cultele (la noi se numește *metanie*), sau *catapeteasma*, pe care o întâlnim prima oară la evrei, în sinagogile lor. Ca și cortina teatrului

Scanned with CamScanner

clasic, ea este o perdea colorată, care desparte Sfânta Sfintelor, ce semnifică sanctuarul vechiului templu din Ierusalim și unde se păstrează Tora, de restul templului. Indiscutabil că această cortină sacră, catapeteasma, există ca să ascundă ceva, un mister, care apoi ni se va dezvălui. Momentul ridicării cortinei în teatrul clasic era așteptat cu sufletul la gură, ca să înceapă povestea, ca spectatorului să i se reveleze misterul, să *vadă* despre ce mister este vorba, așa cum și credinciosul așteaptă cu aceeași nerăbdare tragerea dverei și deschiderea ușilor împărătești ca pe deschiderea cerurilor înseși.

## Liturghia și tragedia antică

Însă liturghia nu este un spectacol în sensul actual al cuvântului. Ceea ce noi numim azi spectacol, anticii numeau *mistere* sau trăirea unui ritual. Misterele, de la grecescul *mistirion* și latinescul *misterium*, erau cremonii religioase secrete, care implicau un ritual, o inițiere secretă, practică preluată și de creștinism și de ocultism. Noțiunea de mister presupunea inițial ideea de inițiere, implicit de inițiat (*mistis*), care era preotul însărcinat cu inițierea (*mistigugis*). Orice templu avea un *mistiriofilas*, adică un paznic al misterelor sacre. Inițierea în mistere era o practică rituală de cult destinată exclusiv unor grupuri de fideli admiși a se iniția în secretele cultului respectiv, fiind obligați în același timp, sub jurământ, să nu trădeze taina celor petrecute în sanctuar. Toate religiile, inclusiv formele oculte, cum ar fi Ordinul Templierilor, apelează la o astfel de practică, uneori cultul se identifica cu ea, dat fiind că prin acest ritual se urmărea purificarea, fie că e vorba de misterele solare și funerare din Egipt, fie de misterele focului din Iran, fie de cele practicate în America precolumbiană sau în triburile din Africa, dar cele mai semnificative sunt misterele din Elada, celebre fiind misterele eleusine, dionisyace, orfice, pythagoreice, isiace, adonisiace, mithriace, precum și cele consacrate lui Zeus.

Misterele eleusine și cele adonisiace erau închinate zeiței Demeter și vizau ciclurile naturale, care priveau moartea și învierea naturii. Misterele dionysiace, poate cele mai răspândite, închinate lui Dionysos, au stat la baza nașterii tragediei și comediei antice, cum vom arăta. Misterele orfice, închinate lui Orfeu, se întemeiau pe credința că obârșia universului se află în oul primordial, cât și pe aceea că sufletul omenesc, de origine titanică, e constrâns să se mute dintr-un corp în altul fără încetare, excepție de la această regulă făcând numai cei aflați pe calea mântuirii, adică inițiații. Nu alta era ideea lui Hristos, care va fi la originea misterelor creștine, începând cu

Scanned with CamScanner

întruparea sa, cu botezul, implicit Sfânta Treime, și până la momentul și mai mistetios al euharistiei, adică transsubstanțierea vinului și pâinii în sângele și trupul Domnului. Nu întâmplător, teologia ortodoxă, dar și cea catolică, afirmă că misterele creștine sau sfintele taine sunt o *epifanie*, epifania lui Dumnezeu, adică manifestarea prezenței lui ascunse, așa cum se invocă în timpul Liturghiei prezența Sfântului Duh. Mai mult, aceste taine sunt revelații, adică adevăruri inaccesibile rațiunii. E imposibil pe această cale să trăiești euharistia. *Crede și nu cerceta; crede oricât ar fi de absurd* și alte îndemnuri ale sfinților părinți nu au alt scop decât să-l facă pe neofit să înțeleagă că nu poate accede la tainele mistice, fie ele oricât de neverosimile, decât pe calea credinței, a trăirii mistice. Preoții sunt cei chemați să lămurească Cuvântul Domnului, să practice inițierea, așa cum în sala de inițiere din Eleusis, care imagina regatul infernal al lui Hades, idee pe care o vom regăsi în Camera de Reflexie din practica masonică, așa cum vom vedea, hierofanții (*ierofantis*) erau cei care explicau misterele celor veniți să se inițieze, ei erau cei care oficiau întreaga ceremonie. Ceea ce se întâmplă și în cazul Liturghiei. Din păcate, caracterul secret, tainic, al inițierii s-a diminuat atât de mult încât nici hierofanții, preoții, nu mai cunosc ritualul inițial. Tendința de a face din creștinism o religie populară, a tuturor, a dus la desacralizarea ceremonialului și la o falsă accesibilitate la tainele sfinte.

Când am citit, la expoziția de scenografie **O scenă pentru Dionysos**, organizată la Teatrul Național din București de Fundația „Melina Mercouri", că „*creștinismul a redus tragedia antică la tăcere*" și că abia Renașterea, care a pus în centrul preocupărilor sale omul, a reînviat-o, a readus tragedia antică în actualitate, nu mi-a venit să cred. Această acuză e valabilă poate pentru epocile mai moderne, când religia creștină, o dată cu Cruciadele, a pornit cu sabia să-și facă prozeliți, să devină o putere politică și pe pământ, nu numai în cer. Expansionismul ei, da, a ucis sacrul. Dar în primele secole de creștinism lucrurile au stat cu totul altfel. În primul rând că Liturghia este forma creștină a tragediei antice. Liturghia a luat, deci, locul tragediei antice. Ioan Hrisostomul, întemeietorul ei, om hăruit, de o vastă cultură, al cărui destin e asemănat cu Iisus, nu putea să nu fi cunoscut misterele Eladei și rolul lor în nașterea tragediei. E drept că în centrul acțiunii noului spectacol apare un alt personaj divin, Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, Cel ce a impus religia monoteistă. Liturghia îi este Lui consacrată, ea devine **Ludus Christus**, piesa despre Misterele lui Hristos, care conține adică tot ce înseamnă nașterea, viața, moartea și învierea Mântuitorului. Ba catharsis-ul vine dintr-o speranță, din speranța mântuirii noastre, a celor care,

Scanned with CamScanner

la sfârșitul ceremoniei, ne împărtășim cu sângele și trupul Său.

Liturghia a preluat de la spectacolul antic esențialul. În primul rând, altarul. Spectacolul liturgic se desfășoară în jurul altarului, precum tragedia greacă. Pe orice scenă antică se afla altarul zeului ale cărui mistere se celebrau. În cadrul Liturghiei, altarul este doar al unui zeu, Dumnezeu, care interzice categoric credincioșilor să se închine altor zei (dumnezei). E de neconceput o slujbă liturgică în afara altarului. Iar dacă el nu există, dacă nu a fost construit încă, slujba se ține în jurul antimis-ului, așa cum procedau primii creștini. Un alt element fundamental preluat de la tragedia antică a fost muzica. Din păcate, aici nu putem face legături punctuale întrucât nimeni nu știe cum se desfășura un spectacol dionysiac. Nici chiar grecii. Toată fantastica expoziție de care am pomenit, în care ni s-au prezentat costume, măști, coturni și alte elemente scenografice de la cele mai bune spectacole după tragediile antice jucate în lume, cuprinde mai mult actualizări ale lor, precum spectacolul **Bacantele** de la TNB, prezentat cu prilejul acestui eveniment. Și Mihai Măniuțiu, regizorul spectacolului, bine a scris pe afiș „după Euripide", fiindcă nu putea să comită decât un simulacru de spectacol antic. El, de fapt, n-a făcut nici un efort să se apropie de misterul dionysiac, sacrificându-l total unei viziuni de tip mafiot, făcând din Penteu un fel de Al Capone, din Dionysos un fel de „DJ", iar din bacante un alt fel de târfe, care, deși au ciorapi negri prinși cu port-jartiere, nu sugerează nici măcar Moulin Rouge, cu toate că inițial apar în pelerine roșii, de care însă se leapădă repede, ci sugerează de-a dreptul fetele de la „Crucea de piatră", pe care, în final, killers-ii lui Penteu le împușcă fără milă ca într-o partidă de vânat sălbăticiuni.

Spectacolul este, desigur, o impietate la adresa teatrului antic, care presupune din start ideea de altar, deci de ceremonie sfântă. Or acest lucru se leagă de cunoașterea cultului lui Dionysos, care consta din cântece și dansuri cu caracter orgiastic. El era sărbătorit mai mult de femei, dar cortegiul zeului mai era însoțit, pe lângă bacante, și de sileni, satiri și alte ființe cu înfățișări zoomorfe, ca în măștile pe care le prezintă din belșug expoziția itinerantă **O scenă pentru Dionysos**, care rimează cu replica lui Richard al III-lea, *„un regat pentru un cal"*. Dar Dionysos, pentru a-și manifesta toate misterele, nu are nevoie decât de o scenă. O scenă de teatru, bineînțeles. Interpretările moderne însă l-au transformat pe el și pe bacante într-un reper pervers, care se dezlănțuie pe scena unui alcov. Bacantele sunt desacralizate, transformate în femei fatale, seducătoare, într-un fel de furii ale cărnii. La origine însă, menadele erau *preotese* care oficiau cultul zeu-

Scanned with CamScanner

lui, aşa cum sunt măicuţele de la mănăstirile creştine, care oficiază, în frunte cu preotul, Liturghia, cultul lui Iisus, ca şi orice altă formă de slujbă religioasă. Să mai amintim că menadele l-au crescut pe Dionysos, după ce tatăl lui, Zeus, ca să-l ferească de mânia Herei, l-a dat în grija lor, a nimfelor din Nysa.

Despre Dionysos se spune că este zeul „care s-a născut de două ori". Prima dată de către mama lui, muritoarea Semele, fiica regelui Cadmus, care s-a împreunat cu Zeus, nevăzându-l, şi când Semele i-a cerut, la îndemnul Herei, să i se înfăţişeze, el i s-a arătat sub forma unui nor de foc. În acea clipă, ea s-a speriat şi a născut înainte de vreme. A doau oară, de către zeiescul său tată, pentru că, după ce Semele a lepădat pruncul, Zeus l-a luat şi l-a adăpostit în coapsa sa, născându-l apoi din ea la vreme. Mai târziu, nimfele/menadele care l-au crescut îl însoţeau pe Dionysos în toate drumurile lui, făceau parte din cortegiul lui, aşa cum mironosiţele aveau să-l însoţească pe Iisus. Când ele, ca preotese, oficiau, erau posedate de o furie mistică. Mistică, nu sexuală, cum se chinuiau să ne demonstreze actriţele de la TNB, de parcă îşi provocau un orgasm. Cel mult, însoţitoarele lui Dionysos erau stăpânite de menadism, adică de isterie, de mişcări spasmodice, de lăsări pe spate şi mişcări bruşte ale cefei, un fel de convulsii mistice, aşa cum am văzut că se practică în unele secte religioase, cum ar fi cea a penticostalilor. Şi pot spune că uneori, mai ales în timpul Miezonopticii, le-am văzut şi pe măicuţele de la Buciumeni posedate de această furie mistică. Dionysos le-a învăţat pe bacante să participe astfel la ceremonialul închinat lui, el le-a iniţiat în misterele trăirii. Ca Iisus pe mironosiţele Sale. Zeus îl înzestrase pe fiul său cu puterea de a lua minţile, aşa cum şi Dumnezeu şi-a înzestrat Fiul cu această putere. Bacantele erau „smintite întru Dionysos", precum mironosiţele, apoi măicuţele şi toţi marii trăitori creştini sunt „smintiţi întru Hristos". Măniuţiu n-a înţeles că Penteu, care s-a opus introducerii cultului lui Dionysos în Teba, a fost mistuit de o pedeapsă ritualică, pedeapsa „smintirii întru zeu". Însăşi Agave, mama lui Penteu, se află în fruntea bacantelor dezlănţuite, linşându-şi fiul. Acest act se numeşte *sparagmos* şi presupune o dezmembrare a trupului celui pedepsit, aşa cum se întâmplă şi în **Orestia**. Ceea ce se petrece deci pe muntele Chitheron face parte din cultul zeului, care include această pedeapsă cu sfâşierea, cu dezmembrarea. Nu înainte însă de a-l îmbrăca pe Penteu în odăjdii sacre, ca în proscomidia liturgică, pentru a-l iniţia în cultul zeului. Această pregătire este ca un anestezic, ca să atenueze violenţa dezmembrării. Or în spectacol leşul lui Penteu (jucat de Ovidiu Iuliu

Scanned with CamScanner

Moldovan) este întreg şi chipul său arată doar livid, ca al unui mort frumos. Parcă ne aflam în **Săptămâna luminată**.

Dar pedeapsa zeului mai trebuie interpretată şi în sensul pe care l-a revelat spectacolul cu **Antigona** de Sofocle, montat de Bocsárdi László la Teatrul din Sfântu Gheorghe. Şi Penteu, ca şi Creon în **Antigona**, încalcă Predania. Tema piesei lui Euripide este în fond aceeaşi cu a piesei lui Sofocle: patria. Ca în toate tragediile antice, de altfel, în care se opun legile nescrise – celor scrise, tradiţia – legilor câte unui tiran. Degeaba caută Cadmos să-i explice lui Penteu faptul că în cultul lui Dionysos şi în manifestările bacantelor nu e nimic lubric, nimic care să lezeze obiceiurile străbune, nici un dezmăţ erotic, ci e vorba de *„slujbe tainice pentru femei"*, cum Penteu va recunoaşte şi singur, deşi îl loveşte şi-l umileşte pe tatăl său. El vrea să impună Legea şi să stăpânească situaţia, hotărât fiind să-i despartă lui Dionysos trupul de cap, să săvârşească adică un *sparagmos*. Însă de această pedeapsă va sfârşi el însuşi. Şi chiar de mâinile mamei lui, care primise din partea zeului o putere delirantă.

Acest ritual, ca şi cultul lui Dionysos în general, era o practică vie, în care domina totuşi componenta fizică. Trăirea mistică era mai mult organică. În spectacolul liturgic, în schimb, Ioan Hrisostomul va pune accentul pe componenta spirituală, transa mistică a participanţilor la Liturghie fiind nu doar corporală, ci mai ales spirituală. Nu ştim însă în ce măsură se îmbinau şi în tragedia antică aceste componente. Sunt atâtea necunoscute în Misterele teatrului antic grec! Ele rămân o taină. Trebuie avută în vedere însă şi replica lui Dionysos, care ne dă cheia înţelegerii Misterelor: *„Secretul lor nu poate fi transmis celor care nu sunt bacanţi"*. Când profanul Penteu îl întreabă: *„Care este folosul lor pentru cei ce le celebrează?"*, el îi răspunde: *„Nu îţi este îngăduit să o afli, dar sunt lucruri care merită a fi cunoscute"*.

Merită adică să fie cunoscut faptul că iniţierea avea două etape, una în care noul adept era uns „bacant" şi a doua în care i se transmitea secterul Misterelor, această etapă având loc ulterior, după un an, ca în cultul eleusin, sau după mai mulţi, aşa cum avea să se întâmple în Ordinul Templierilor, cum vom vedea. Mircea Eliade presupune că actul central al iniţierii, care se petrecea numai în timpul nopţii, consta *„în dezvelirea unui falus, ascuns într-o vânturătoare. Probabil că această scenă, din belşug ilustrată, avea o importanţă rituală"*. În comunităţile antichităţii, organul procreator al unui zeu simboliza prezenţa sa, dar şi misterul creativităţii sale. Nu întâmplător templele indiene, şi nu numai, sunt pline de simboluri falice. Dar şi practi-

Scanned with CamScanner

cile esoterice fac apel la ele, dat fiind că eroticul avea atingere cu sacrul. Eliade crede că această experiență religioasă este inaccesibilă azi, în lumea occidentală modernă, întrucât *„spre deosebire de mistere, creștinismul a ignorat valoarea sacramentală a sexualității"*.

Practica liturgică însă, după cum vom arăta (vezi mai la vale **Mecanica mistică** și **Repetarea rituală ca act sexual**) contrazice un asemenea punct de vedere. Nici creștinismul nu este lipsit de această experiență, chiar dacă teoretic n-o recunoaște, admițând, ca și fundamentaliștii, doar faptul că actul sexual trebuie practicat numai pentru a face copii, nu pentru plăcere, care ar fi un păcat. Experiențele extatice însă o cer. Oricât s-ar pune accentul pe latura spirituală, ele nu pot fi despărțite de participarea trupească, pentru că numai prin trăire organică și orgiastică se poate realiza desprinderea sufletului de corp, adică extazul mistic, și el o formă meta-fizică de *sparagmos*. Divinizarea ritualică este o trăire trupească și cerebrală intensă, continuă, care conduce la o experiență nepământească, pur spirituală. Acest lucru se petrecea și în teatrul antic, care era de tip orgiastic. Cum să refaci însă o asemenea experiență spirituală, sacră, dacă nu ești „bacant", dacă nu ai participat niciodată la vreo practică extatică?! De aceea, regizorii care se încumetă să abordeze tragedia antică mi se pare că sunt fie inconștienți, fie nu se duc la biserică, fie au o scuză, aceea că nimeni nu știe cum arătau cu adevărat aceste spectacole care se jucau în cele 730 de teatre și odeoane câte existau în perioada elenă și romană.

De altfel, din tragedia antică nu ne-au rămas decât câteva piese, valoroase, ce-i drept, din păcate însă, partea esențială a spectacolului religios, care era muzica, nu ne este cunoscută. Teatrul elisabethan în primul rând și, pe urmele lui, Racine, care și-a muiat cel mai adânc pana în călimara subiectelor antice, Molière, care i-a montat tragediile, apoi romantismul, Eugene O'Neill, Andrei Șerban și alți artiști și cercetători moderni au făcut eforturi disperate s-o descopere. Măniuțiu s-a lăsat total păgubaș și și-a ilustrat spectacolul cu muzică simfonică funebră, total ne la locul ei, nepotrivită cu spiritul dionysiac. Se pare că muzica, interpretată de cor și de unele instrumente, cum ar fi lira și mai ales *aulós*, un soi de flaut, era elementul care contribuia într-un mod definitoriu la *catharsis*, la *„purificarea pasiunilor"*. Muzica, în fapt o melodie simplă, monodică, interpretată la *aulós*, slujea drept fundal pentru textele recitate. Recitate, dar mai ales cântate de cor, care adesea se transforma într-o orgă de sunete onomatopeice. Aveau oare ele vreo semnificație ocultă, cine știe? Erau probabil precum banda sonoră din unele filme, care îmbină zgomotele cu muzica, redusă

Scanned with CamScanner

doar la un instrument, cum a folosit de pildă Pasolini naiul românesc în banda sonoră a filmului său **Oedip Rege** sau alte instrumente în **Medeea**. Dar mai apropiat de model se pare că este capodopera lui Michael Cacoyannis, **Elektra** (1962), care beneficiază de o impresionantă partitură pentru instrumente antice, creație a compozitorului Mikis Theodorakis. Și celelalte filme ale trilogiei, **Troienele** și **Iphigenia**, sunt încercări de a reconstitui și limbajul muzical al tragediei grecești. Cum era el în realitate? Ce instrument era nelipsit? Desigur, flautul. Nu întâmplător Euterpe, muza poeziei lirice și a muzicii, era reprezentată cu câte un *aulós* în fiecare mână. Muzica era, deci, esențială. Însuși Friedrich Nietzsche a închinat o operă de amploare acestei idei, cum o arată și titlul ei: **Nașterea tragediei din spiritul muzicii** (1878).

Și Liturghia, după cum am văzut, produce, prin „spiritul muzicii", un efect de catharsis, și ea îl purifică pe credincios, ba îl sfințește și-l face să se simtă în al nouălea cer. Această fericire eliberatoare se petrecea de regulă în spectacolul antic, atunci când spectacolul era tot una cu religia, cu credința. Dovadă că în tragediile grecești s-a păstrat ca element primordial de decor altarul (*thyméle*), altarul zeului, așa cum am putut vedea la Epidavros, în jurul căruia se așeza corul. Însăși biserica, construcția ei, păstrează forma amfiteatrului grec, desăvârșind-o, ca să concentreze toate energiile. Când Shakespeare și-a construit teatrul său pe malul stâng al Tamisei, celebrul Globe Theatre, l-a construit în formă de biserică, în formă de amfiteatru, ca un cilindru descoperit, deschis spre cer. Un teatru în aer liber, având drept plafon cerul, așa cum și Pantocratorul din turla bisericii sugerează cerul, împărăția cerurilor. Participarea spectatorului antic într-o astfel de arenă energetică era totală, integrală, pentru că acustica era perfectă, o șoaptă spusă de actor în scenă, în spațiul din jurul altarului, era auzită până în cel mai îndepărtat rând. Iar corul și trimitea sonurile în toată Elada.

Cântarea este eliberatoare și în cazul Liturghiei, care seamănă cu un oratoriu închinat lui Dumnezeu, cu o simfonie religioasă alcătuită din tot felul de cântări bisericești, ca pericopele sau troparele, care și ele, deși sunt parabole sau texte lungi din Sfânta Scriptură, sunt cântate. Indiscutabil că Ioan Hrisostomul, care era un cărturar, unul din cei mai învățați, s-a orientat când a conceput Liturghia după modelul tragediei antice, după forma cea mai desăvârșită și cea mai populară de manifestare teatrală și religioasă, compunând el însuși muzica și introducând *troparul*, prin care preamărirea unui eveniment religios sau virtuțile unui sfânt se reține mai bine sub forma cântată. Cântarea este eliberatoare prin definiție. Și înălțătoare.

Scanned with CamScanner

## Ecumenism sau purism?

La fel se întâmplă și în cazul unui *nô*, deși influența lui asupra bisericii ortodoxe este ca și inexistentă. Însă Dumnezeu, creatorul lumilor, se manifestă în religia și arta diferitelor popoare în chip asemănător. Nu întâmplător esența tragediei antice, a Liturghiei și a teatrului *nô* este aceeași. După cum există în cântecele ortodoxe anumite modulații care amintesc de rugăciunile arabe. De altfel, amestecul motivelor este o realitate vie a istoriei. Ca și motivele mitice, circulația unui simbol religios era de neevitat. Astfel, simbolul trinității, triunghiul cu un ochi în el, a fost preluat de masoni de la egipteni, ca să treacă apoi la creștinism. Sunt unii preoți care vor să elimine din biserica creștină acest simbol, aflat pe frontonul tuturor bisericilor și pictat de Nicolae Grigorescu pe iconostasul de la Agapia, care vor să se întoarcă la creștinismul primitiv, dar ezoterismul din religie e imposibil de eliminat, ca și tradiția. Ceea ce s-a impus, rămâne sfânt.

Pe de altă parte, aceste asemănări apropie popoarele, religiile, ducând la ideea ecumenismului. Altfel, e ca și cum am vrea, de parcă am și putea, să interzicem mimesis-ul, tentația omului de a imita ce-i frumos și durabil. Liturghia a luat ce-i mai frumos și trainic de la tragedia antică, din serbările dionysiace, aducându-i înfrumusețări proprii pe care le exprimă pe canavaua unei noi istorii, povestea Mântuitorului, poate cea mai originală și emoționantă poveste din lume.

Acest fenomen, deci, al circulației motivelor, este viu, aparține vieții și este nu numai inevitabil, ci și de dorit. Desigur, există și dorința opusă, nici ea de condamnat, aceea a originalității cu orice preț, a purismului religios. Dar până și religia de la Soare-Răsare și care s-a vrut a fi pură, așa cum s-a vrut a fi și teatrul care s-a născut din ea, are atingeri cu șamanismul, cu budismul și alte culte. Nemaivorbind că rigidității sale i s-a dat o replică pe măsură prin forma modernă, *kabuki*, a teatrului japonez. Așa cum în *lamaism* (budismul tibetan), slujbele (spectacolele) *galbene*, denumire care vine de la călugării îmbrăcați cu fes și brâie de această culoare, sunt o replică la slujbele *roșii*, tradiționale. Deși teatrul *nô* este un model clasic, dominat de efortul de a păstra cu strictețe tradiția, totuși el are multe lucruri în comun cu spectacolele religioase sau teatrale aparținând altor popoare.

Orice *nô*, de pildă, se deschide cu o invocație de mulțumire către zei. Și preotul ortodox când intră în biserică se închină la icoane, după care intră în altar și zice în taină psalmul: *„Intra-voi în casa Ta, închina-mă-voi în biserica ta cea sfântă..."*, apoi face mai multe metanii, se închină și sărută Sfânta

Scanned with CamScanner

Masă și Evanghelia care se află pe ea, ca Domnul pe tronul Său. După acest prolog, urmează scene de război, care sugerează discordia din lume, în scopul de a pregăti scenele de pace, fiindcă de asta au luptat luptătorii, ca să aducă pacea, iar păcii îi urmează dragostea, care nu se poate împlini decât pe vreme de pace. Dar dragostea aduce după ea și păcatul. Este momentul când apare Femeia, însoțită de o ceată de păcate. Masca e cea care o diferențiază. Femeia este jucată tot de un bărbat, ca în teatrul grec, în care nu existau decât actori bărbați. Iar masca a apărut ca o necesitate a unor astfel de diferențieri. Apoi scena este bântuită de spirite. Acum e prezent miezul religiei *shin-to*, împrumutat de la șamani, care credeau că pot influența spiritele printr-un ritual special, manifestat prin extaz religios, dansuri și formule magice. Spiritele îl invocă pe Buddha, în acest act săvârșindu-se meditația către el și către *Mu-jinkyo*, o scriptură infinită, când omul cunoaște cele cinci îndatoriri esențiale: mila (*jiu*), dreptatea (*gi*), noblețea (*rei*), înțelepciunea (*chi*) și fidelitatea (*shin*). Acesta este așa-zisul *nô al îndatoririlor*. În fine, orice *nô* se termină cu invocarea primăverii, care, deși trece, va reveni, așa cum și noi, creștinii, nădăjduim că va reveni Iisus Hristos. Primăvara este simbolul Învierii, anotimpul regenerator al naturii, care urmează morții ei, adică iernii.

Acest moment al învierii este prezent în toate religiile și în toate spectacolele religioase. Este prezent la egipteni în cultul lui Horus, la greci, în cultul lui Dionysos, la creștini, în cultul lui Iisus, la japonezi, în cultul lui Buddha, al religiei *shin-to*, atât de minunat valorificată de teatrul *nô*. În toate manifestările artistice ale marilor religii ritualul se desfășoară cam după același scenariu: se invocă viața unui zeu sau a unui Dumnezeu, moartea și învierea lui. Învierea, regenerarea, fiind chintesențială, eliberatoare de energii, sursă care produce *carharsis*-ul și fericirea mistică.

## *Oi Kumenia* și lumea necunoscută

Apropo de ecumenism, cred că nu-i lipsit de importanță să amintesc aici o experiență pe care am trăit-o la Roma acum câțiva ani. Într-o seară, doamna Zoe Dumitrescu-Bușulenga, președinta Accademiei di Romania, unde eram și eu cazat, la invitația sa, m-a luat și m-a dus la Sediul comunității San Egidio, unde urma să aibă loc o conferință de presă susținută de cardinalul Silvestrini, în legătură cu recentele conflicte dintre catolici și necatolici, dintre interesele unora și interesele celorlalți, care trebuie însă să se unească în marea credință creștină, în numele ideii de ecumenism,

Scanned with CamScanner

lansată de Papa Ioan Paul al II-lea și susținută de Vatican pe toate căile posibile. Doamna luase cu ea și o revistă religioasă în care se vorbea despre Vatican ca despre o democrație creștină, iar cardinalul Silvestrini urma să ne vorbească în acea seară în numele acestei democrații. Sediul San Egidio era într-o clădire plină de verdeață, un fost palat. Încăperea unde avea să se desfășoare conferința de presă era plină de ziariști, de tot felul de fotografi și operatori care își pregătiseră camerele de filmat. Era și ambasadorul nostru la Vatican, domnul Gheorghiu, pe care Doamna mi l-a prezentat. Mai era acolo și un senator român și alte cunoștințe de-ale Doamnei, străini, prieteni ai României, cum mi-i tot prezenta ea. Mulți de acolo se cunoșteau între ei, se revedeau, se îmbrățișau, schimbau ultimele impresii.

În sfârșit, cardinalul apăru, însoțit de o întreagă suită. Era scund de înălțime, cu o figură de vulpoi, de om încercat, rasat, călit în luptele din preajma Sfântului Scaun. Un moderator făcu o mică introducere, mai bine zis, o mică prezentare a cardinalului Silvestrini, apoi îi dădu cuvântul. Acesta vorbi despre situația istorică din ultimele decenii care a dus religia la o nouă dezvoltare mondială, aceea a pluralismului religios. Vaticanul, zicea el, pledează pentru unitatea dintre catolici și noncatolici. Trebuie găsită soluția de comunicare spirituală dintre cultele creștine, pe de o parte, și între ele și cele ne-creștine, pe de altă parte. E un proces de durată, știm, dar el trebuie început imediat. Sfântul Părinte m-a trimis aici să vă adresez mesajul său ecumenic. A venit vremea ca ecumenismul să nu mai fie doar o vorbă, un simplu concept, el trebuie să devină faptă, fapta viitorului. Ecumenismul urmărește unitatea tuturor religiilor care au același Dumnezeu. Mileniul care bate la ușă ori va fi ecumenic, ori nu va fi deloc.

Cam acestea au fost ideile cardinalului, a vorbit scurt, au urmnat apoi întrebări, cum ar fi cea venită de la mine, în numele revistei „Expres Magazin", la care lucram: Care e opinia dumneavoastră despre România? Noi, a răspuns cardinalul, am ajutat România pe toate căile, Vaticanul i-a dat și îi dă ajutor material și spiritual. Cum vedeți intergarea bisericii ortodoxe în mișcarea mondială catolică?, a fost altă întrebare. Pentru noi nu există diferențe profunde între catolicism și celelalte religii creștine. Deosebirile sunt de suprafață. Dacă se înțelege că esența e comună, nu vor fi mari probleme de integrare. Au mai fost și alte întrebări, dar de altă natură. A urmat apoi un cocktail și fiecare din ambasadorii pezenți sau din personalitățile corpurilor diplomateice au ciocnit un pahar de șampanie cu cardinalul Silvestrini. A stat și Doamna la rând, am stat și eu, să văd de apropape un cardinal papal, iar Doamna mi-a spus că dacă

Scanned with CamScanner

intru în dialog cu el sau mă întreabă ceva, să mă adresez cu „monsegniore". Dar nu a fost nevoie, a vorbit doar Doamna, într-o italiană impecabilă, eram mândru că sunt cu dânsa, îmi creştea inima de bucurie. Silvestrini părea că o ştie bine pe Doamna, că se bucură că o reîntâlneşte, mi-am dat seama că discutau şi despre lucruri trecute, lansate cu alte prilejuri şi că acum le reînnodau. Ce este ecumenismul?, l-am întebat totuşi într-un moment când între el şi Doamna am sesizat o pauză de conversaţie. Vine de la grecescul *Oi Kumenia*, mi-a răspuns amabil cardinalul, care înseamnă lumea cunoscută. Ecumenismul nu-i ceva misterios, cabalic, un fel de nouă francmasonerie, cum se zvoneşte. E lumea cunoscută. Între religia catolică şi ecumenism nu-i nici o deosebire, e o perfectă armonie. Gândiţi-vă că Vatican vine de la *vatica*, un arhaism care în limba latină înseamnă *auguri*, adică, îmi traduse Doamna, *a prevesti*. Vaticanul e inima creştinătăţii şi e înălţat pe locul unde a fost martirizat, în anul 86 d. H. , Sfântul Petru, cel care a prevestit unitatea religioasă a tuturor popoarelor. Primul spirit ecumenic a fost el, care a înţeles în profunzime mesajul Învăţătorului său şi a luptat să-l aplice. După două mii de ani, noi suntem în aceeaşi situaţie, corabia a e ameninţată să fie răsturnată de către păgâni şi celelalte religii ne-creştine. Simţim, de pildă, o agresiune incredibilă din partea islamului.

Ceea ce simţea el, era real, dovadă atentatul de la 11 septembrie 2001 şi tot ce-a urmat. Am înţeles, deci, că în ideea ecumenică nu intrau şi musulmanii, arabii în general! Ei făceau parte din „lumea necunoscută". Era vorba doar de o unitate creştină, un fel de alinaţă religioasă, cu iz politic totuşi, a creştinilor de pretutindeni, pentru a ţine piept agresiunii „lumii necunoscute". Mă miram că grecii, pe care îi ştiam purişti, se aflau în fruntea acestei mişcări, care propunea nu o nouă ordine mondială, ci dădea o soluţie pentru stabilitatea lumii. Dar dacă mă gândeam bine, era în spiritul lor. Nu oare grecii au dat atâtea idei lumii, ba însăşi baza conceptelor filosofice şi religioase nu se află în cuvintele lor?! Au venit apoi alţi invitaţi să se întreţină cu monsegniorul Silvestrini, dar eu eram mai mult decât mulţumit, căci sărutasem mâna unui cardinal şi aflasem atâtea lucruri noi, nemaicunoscute până atunci.

## Fericirea mistică

Prezenţa Duhului Sfânt în timpul liturghiei mi-a creat sentimentul că, printre măicuţele slujitoare, trăiesc şi călătoresc printre suflete. De fapt, aşa

Scanned with CamScanner

cum spune Sfânta Scriptură, toți călătorim către Dumnezeu și acela care călătorește pe pământ are mai multe șanse să-L întâlnească decât cel care stă pe loc sau decât cel care trăiește izolat, într-o chilie chiar. Măicuțele au nu numai mamă, frați, surori și multe neamuri, au și tată, tată pământesc, nu trebuie să-l mai caute. Pentru unele dintre ele, el are poate chipul unui monstru, pentru că le-a alungat de acasă, pentru că a vrut să mai scape de o „gură de hrănit", cum îmi povesteau chiar ele. Dar cele mai multe poate că binecuvântează hotărârea tatălui lor de a le alunga de acasă, de a le trimite, precum Hamlet pe Ofelia, la mănăstire, de a le lega pe veci de ea. Pentru că prea sunt fericite. Sau așa mi s-a părut mie că erau.

Oricum, prima imagine pe care am păstrat-o în suflet despre ele era cea de fericire. Aceasta a fost *prima impresie*, care este un concept de bază în viziunea creatoare a regizorului Jean Georgescu, după cum mi-a mărturisit într-un amplu interviu. Pentru autorul **Nopții furtunoase**, prima impresie este hotărâtoare pentru un Artist, cum numea el actorul, ea definește talentul și caracterul unui actor, unui om în general, ea este esența unui dialog, unei relații, unui spectacol. Ce impresie lași în urmă, asta ar fi esența artei, a existenței. Însă impresia dintâi este hotărâtoare, adesea ea este și cea din urmă.

Și ceea ce am văzut la mănăstire, la slujbele de la biserică, era un permanent spectacol, iar măicuțele erau actrițele lui. Dar un spectacol divin, cu totul aparte, pentru că ce-am văzut acolo nu am mai văzut nicăieri. În primul rând că tot timpul se cânta. Mai ales în cele trei zile de sărbătoare a Crăciunului, biserica era toată o simfonie de sunete și voci. Și ce voci minunate aveau măicuțele, pure, cristaline, îngerești! Nimic nu se compară cu acele voci feciorelnice! Nici măcar corul „Madrigal". Poate doar corul „Da Capo" din spectacolul **Crimă pentru pământ**, devenit personaj, jucând chiar rolul unui cor de maici, care stau permanent pe scenă și cântă muzică sacră, pregătind parcă moartea eroului, ca în baladele populare. Colindele pe care le cântau la sfârșitul fiecărei Liturghii și vecernii păreau din altă lume, îi făceau pe toți creștinii să plutească în ceruri, să se topească de plăcere, să plece de la slujbă fericiți. M-a cucerit mai ales un colind, care mi-a intrat în toți porii ființei și pe care îl fredonam și în somn:

Îngerii cântau
Și se bucurau
Păstorașii toți
Veseli fluierau.

Ce împletitură de cuvinte și sensuri! Cine se bucurau? Îngerii sau păstorașii? Sau și unii și alții? Sau doar îngerii se bucurau și păstorașii fluierau?

Scanned with CamScanner

Fiecare vers atârnă de celălalt şi toate se leagă, formează un tot, nici un cuvânt nu e nelalocul lui. Aşa cântau, de fapt, şi textele sfintelor slujbe. Cuvintele parcă aveau alte sensuri la ele, pentru că le legau altfel, le înfăşurau ca pe un fir nevăzut în jurul unei idei. Toate slujbele erau o împletitură amplă lucrată cu astfel de ghemuri. Şi crucile şi îngenuncherile lor erau altfel. Cât m-am chinuit să le imit, să simt şi eu plăcerea/mecanica acelor mişcări infinite. Pentru că o slujbă continuă altă slujbă, o rugăciune altă rugăciune, o metanie altă metanie şi asta de la începutul începutului şi o să ţină până la sfârşitul sfârşitului. Tot ritualul creştin, tot spectacolul religios este o infinită reperare, zilnic la mănăstire se repetă aceleaşi mişcări, aceleaşi cântece, aceleaşi rugăciuni, zilnic se fac aceleaşi îngenuncheri.

La început, aceste îngemuncheri mă speriau. Mi se păreau o tortură. Până să mă obişnuiesc, până să-mi sângereze genunchii şi să mi se facă un început de coajă, nu m-am putut ţine de ritmul cu care măicuţele îşi făceau mătăniile. De aceea, mi-a zis moş Dragoş, un bătrân din satul Buciumeni, văduv, şi care, la mănăstire, e ca la el acasă, vine aici la toate slujbele mari şi mici, şi asta din copilărie, de când venea cu mama lui, de aceea, mi-a zis el, pentru cei bătrâni se află pernuţe în străni ca să şi le pună sub genunchi, să nu se rănească şi să reziste atâtea ceasuri în poziţia aceea ghemuită. În timpul unei slujbe, cum am observat, mai mult se stă în genunchi decât în picioare. Şi adevărata canonire, cum mi-a spus şi sora Mihaela, este rugăcinea în genunchi. Rotula e partea cea mai sensibilă a trupului. De ce credeţi că una din metodele obişnuite de pedeapsă în şcolile vechi, pe vremea lui Marius Chicoş Rostogan, era aceea de a-i pune pe elevii indisciplinaţi să stea pe coji de nucă, în genunchi, într-un ungher al clasei?! Păţisem şi eu o asemenea ruşine în copilărie şi când am venit aici şi am văzut că trebuie să stau mai mult în genunchi, m-am speriat. Da, mi-a explicat sora Mihaela, v-a speriat pedeapsa impusă, dar aici îngenuncherea este o poziţie voită, liber consimţită, pe care o faci din plăcere. E starea normală a credinciosului, a celui ce se roagă.

Dar nu aşa sunt şi statuetele din vechime care-i reprezintă pe cei credincioşi? Şi nu are şi sculptorul nostru cel mare, Brâncuşi, o lucrare la fel, numită chiar **Rugăciune**?! Mai mult, am observat că măicuţele chiar preferau poziţia asta în genunchi, ghemuită, că abia aşteptau momentul când trebuiau să îngenuncheze. Le vedeam stând ca nişte mogâldeţe negre, ghemuite ca în burta mamei, răsfirate pe toată podeaua bisericii. Unele, cele mai bătrâne, mai adormeau şi, când venea momentul ca toată suflarea să se ridice în picioare, cea din spatele ei o clătina, ca s-o scoale. Şi se scula cu regret şi cu mare greutate, ca dintr-un somn de plumb sau ca dintr-o adâncă meditaţie,

Scanned with CamScanner

de parcă venea dintr-o lume de vise şi se trezea în alta de coşmar.

Totul e frumos aici, adică acolo, la mănăstire, totul m-a uimit, mai ales când, la sfârşitul slujbelor, sau la psalmii utreniei, măicuţele se înşirau în genunchi, în semicerc, în faţa catapetesmei, şi cântau psalmii divini. Semănau cu un cor antic. Dar ele chiar sunt urmaşele coeforelor din teatrul grecesc, pentru că în tot ce fac poartă un dialog cu personajul principal al spectacolului religios, cu preotul, răspunzându-i la toate întrebările şi preluându-i cuvintele. Nici un moment slujba nu este statică, tot timpul e în mişcare. Se mişcă preotul, se mişcă diaconul, care la mănăstirile de maici este o măicuţă, se mişcă măicuţele care întruchipează cele două semicoruri, aflate înte-o parte şi alta a absidelor laterale ale bisericii, cântând şi răspunzându-şi unele altora, ca în spectacolele dionisiace, când din corul iniţial s-au desprins două semicoruri, care întrebau şi răspundeau; astfel a apărut *dialogul* şi s-a născut tragedia ditirambică. Şi credincioşii la fel, le imită, cântă după ele şi fac mereu mătănii. Ba preotul, care este totodată şi regizorul şi protagonistul spectacolului, mişcă şi decorul, uşile împărăteşti şi uşile laterale, dvera, se foloseşte întruna de obiectele sfinte, de cădelniţă, de Sfântul Potir, de Sfântul Disc, de toată recuzita sacră, ca şi de Sfânta Evanghelie sau de Sfântul Antimis.

Fenomenal este că durerea pe care o simţi în genunchi, care te săgetează direct în inimă, o ameliorezi cu vocea. Cânţi şi durerea este parcă mai suportabilă, nici nu ştii când îţi trece. La liturghie totul este cântare, o infinită cântare. Însă şi Crezul şi Tatăl nostru se cântă stând în genunchi. La bisericile din Bucureşti, unde mă duc, mai ales la Biserica Kretzulescu, pe lângă care trec zilnic şi unde intru adesea să mă închin şi să aprind o lumânare, nu am văzut aşa ceva. Nici chiar la Patriarhie. Şi nici de marile sărbători nu se respectă ritualul şi nu se cântă şi îngenunchează atâta. Totul e făcut parcă mult mai superficial, de mântuială. Aşa cum şi participarea noastră, a credincioşilor orăşeni, este la fel de superficială şi grăbită. O participare adevărată şi intensă nu se face decât la mănăstiri, cim îmi spun şi preoţii cu care mai intru în vorbă.

Dar ceea ce nu mi-am putut închipui niciodată, deşi am fost la multe mănăstiri şi am prins multe slujbe, fără să fiu însă acolo cu trup şi suflet, mereu aveam griji cu filmarea sau cu alteeva lumesc, este acea stare de fericire, de bucurie cu care măicuţele se închină, fac mătănii şi cântă. Sunt rupte total de lume şi nu urmăresc decât să fie perfecte în ceea ce trebuie să facă la momentul rânduit fiecăreia. Fiindcă, aşa cum fiecare albină are în stup atribuţiunile ei, şi aici, în spectacolul religios, fiecare măicuţă îşi are rolul ei bine stabilit, pe care şi-l perfecţionează de la slujbă la slujbă, ca un

Scanned with CamScanner

actor de la spectacol la spectacol. De pildă, la capitolul lumini. Unele măicuțe sunt rânduite să stingă, în anumite momente ale slujbei, becurile lămpilor laterale, altele candelabrul sau toate sursele de lumină electrică și să rămână numai lumina naturală, care intră prin ferestre, iar seara și noaptea doar candelele și lumânările aprinse la icoane. După cum un ritual asemănător se petrece și când aprind lumina. E o permanentă stingere și aprindere de lumini.

Cel mai mult m-a impresionat atmosfera utreniilor, când psalmii se cântă în semiîntuneric, numai la lumina candelelor. Este ceva divin, simți că nu mai ești pe pământ, ci într-o lume de taină și mistere, pură, liniștită și vindecătoare. Simți că te afli cu adevărat printre suflete, că, în chip aievea, călătorești printre ele. Ai senzația că sufletele sunt abur, că au materialitate. Rugăciunile și cântările, prin prezența Duhului Sfânt, le-au adus pe pământ, în biserică. Nu e vorba de nici un fel de spiritism. Este doar trăire sfântă, ajutată de magia luminii. Adevărata lumină cerească, sufletească, mi s-a revelat a fi acea lumină clarobscură creată de licărul candelelor sfinte.

## Ioan Hrisostomul

Asemănarea cu teatrul, cum aveam să meditez mai apoi în voie, reluându-mi anumite lecturi, legate mai ales de originile artei spectacolului, este perfectă, pentru că și slujba religioasă e o continuă repetare, ca un spectacol care se joacă întocmai stagiuni la rând. Dar un spectacol religios nu se joacă doar cinci sau zece ani, ci sute și chiar mii de ani. La creștini, îndeosebi, se spune că sâmburii liturghiei, aruncați de însuși Iisus Hristos, au încolțit prin osârdia ucenicilor Săi și Liturghia a căpătat prima formă cultică încă din timpul celui dintâi patriarh al bisericii, Apostolul Petru, care l-ar fi inspirat pe Ioan Hrisostomul, cel ce i-a fixat pentru totdeauna tipicul. De peste două mii de ani, noi, ortodocși, păstrăm același tipic, același canon, același ritual.

Nu chiar de două mii de ani, m-a corectat călugărul paracliser, care s-a aciuit nu de mult la mănăstire, după o viață tare zbuciumată și plină de peripeții nu tocmai sfinte și care a fost acceptat pentru că era șofer și un bun mecanic auto, dar mai ales ca să-l ajute pe părintele duhovnic în timpul slujbelor, având în grijă pregătirea anafurei, pe care, la sfârșitul liturghiei, o aduce în anaforniță și le-o împarte credincioșilor după ce, rânduiți, primesc de la preot sfântul mir și sărută icoanele din fața catapetesmei. Tipicul Liturghiei, mi-a zis el, noi îl avem de la Ioan Hrisostomul, ale cărui predici

Scanned with CamScanner

și har oratoric i-au adus renumele de Ioan Gură de Aur, sfânt care a trăit între anii 347- 407 după Hristos. S-a născut în Antiohia și a fost patriarhul Constantinopolului și unul din cei patru mari dascăli ai Bisericii Ortodoxe, persecutat de împărăteasa Eudoxia în mai multe rânduri, moartea trăgându-i-se după o golgotă de 90 de zile, dus cu forța, pe jos, de soldați, în drumul spre exil. El este autorul Liturghiei care-i poartă numele, precum și a numeroase predici și cântări religioase. Multe din ele le cântă și măicuțele de aici, de la mănăstirea noastră. Conform Predaniei, adică după Tradiție, Ioan Gură de Aur a introdus cântarea numită *tropar*, prin care se arată pe scurt virtuțile sfinților sau măreția și semnificația sărbătorii căreia îi este închinată slujba respectivă.

Așadar, acest sfânt hrisostomic, ale cărui moaște se află la Vatican, le-a transmis și măicuțelor de la Buciumeni harul liturgic. Pentru că altfel nu-mi explic starea înălțătoare pe care o simțeam când participam la slujba jucată/interpretată de ele, prin intensitatea trăirilor lor. Și ceea ce m-a uimit încă, era faptul că le vedeam ducându-se cu bucurie la biserică, la slujbe, ca într-un loc al deliciilor, al celor mai alese plăceri. Oare cum de nu se plictisesc?! Repetă zi de zi, dimineața, seara și noaptea, același spectacol, același tipic, mâncând doar de două ori în 24 de ore, la 12, 30 și la 17, 30. Rar se schimbă aceste ore, poate iarna, când vecerniile, privegherile și utreniile se fac în noul paraclis, ce ocupă mijlocul și partea superioară a clădirii unde se află noile chilii, care, prin grija Prea Sfințitului, sunt dotate cu instalații de gaze, calorifere în primul rând, ca și Paraclisul, ca să le fie cald în timpul slujbei. În biserică, deși e neîncălzită, slujbele mi s-au părut mai inimoase. Măicuțele încălzesc biserica cu focul lor lăuntric. Pe un actor, ca să repete de mii de ori același rol în același spectacol (ce să mai spun de lunile și chiar anii de repetiții până la premieră!), oare ce-l ține? Meseria, fiindcă din asta trăiește, asta e slujba lui, dar și gloria, succesul la public. Însă pe ele, pe aceste copile, cine le montează, ce motivații lăuntrice le mișcă buzele și mâinile, pentru că salariu nu au și nici spectatori să le aplaude?

## Mecanica mistică

Cum de au ajuns la această mecanică de robot, să repete mătăniile și crucile la infinit, așa cum intonează la infinit „*Doamne miluiește*"?! Faceți numai un mic exercițiu și vedeți ce simțiți. Repetați după mine: „*Doamne miluiește*", „*Doamne miluiește*", „*Doamne miluiește*". Și încă o dată:

„*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”. Și mai
departe: „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”,
„*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne*
*miluiește*”, „*Doamne miluiește*”, „*Doamne miluiește*” și tot așa de zeci și
zeci de ori, de sute și mii de ori, ca bâțâiala infinită a evreilor când se roagă
în sinagogi după cum strămoșii lor se rugau în Templul lui Solomon, din
care azi n-a mai rămas decât un zid, Zidul Plângerii.

## Repetarea rituală ca act sexual

Această mișcare seamănă cu actul sexual, pe care îl sugerează toate religiile, inclusiv cea islamică, prin repetatele mătănii îngenuncheate. Actul sexual se află nu numai la baza vieții, dar și a credinței. Religia nu se putea îndepărta de izvor, de ceea ce este esența universului, procreația. Actul sexual, așa cum îl definește Miguel de Unamuno în cartea sa **Sentimentul trag-**

Scanned with CamScanner

**ic al vieții**, este o luptă pentru al treilea. Aceasta e trinitatea procreației. O luptă între doi parteneri, între două ființe, de sexe opuse, pentru al treilea. Bărbatul și femeia se luptă pentru a însămânța și a da viață unui urmaș de-al lor. A te perpetua, spune Unamuno, înseamnă a muri, a dărui viața noastră altcuiva. Orice act de generare, asta înseamnă. Ne unim cu altul, dar pentru a ne împărți. Or a te împărți înseamnă, întrucâtva, a muri. Îmbrățișarea intimă are ceva distructiv, tragic, e chiar intimă sfâșiere, precum dionysiacul *sparagmos*. Îndrăgostiții, îmbrățișându-se, se urăsc tot atât pe cât se iubesc, mecanism pe care îl studiază din punct de vedere psihanalitic și Pierre Janet în tratatul său **L'amour et la haine**. Și mai cu seamă îndrăgostiții se luptă, se luptă pentru al treilea. De aici a creat Gaudi **Sagrada familia**. Iubirea este, deci, o luptă. Dar acest act este eliberator de energii și chiar purificator, mai ales în momentul ejecției. Și se petrece peste tot în natură. Se întâmplă nu numai la oameni, ci și la animale, și chiar este frecvent la unele plante, care trăiesc datorită ejaculației, a eliberării de energie, a zvârlirii afară a sporilor din sporange. Fenomenul a fost imitat în mecanică. Ejecția stă la baza aparatelor cu propulsie. Mulți psihologi compară actul erotic cu un zbor, cu o plutire cosmică. Așa cum l-a exprimat și Brâncuși, care a fost o perioadă țârcovnic la biserica română din Paris, în forme pure, desăvârșite. Aproape toată sculptura lui este o sublimare a eroticului, a organelor genitale.

Desigur, nici Liturghia nu rămâne străină de o asemenea viziune, și ea este o formă sublimată a Creației, mai exact, a Procreației, o formă mistică a acestei formidabile lupte în care toate energiile se adună, sub scutul întăritor al Duhului Sfânt, pentru a crea viață, pentru a da naștere Mântuitorului. Și bâțâiala, repetarea ritualică este creatoare de energii benefice. Această repetare are însă un scop: ca actantul, credinciosul, să intre în transă. La fel se roagă, cum spuneam, și evreii, bâțâindu-se continuu, întâi în picioare, apoi în genunchi, dar și musulmanii. Stau ghemuiți și fac mătănii după mătănii din clipa când muezinul, preotul oficiant, aflat în vârful minaretului, îi cheamă la rugăciune și până se întunecă. Și asta zi de zi, de zeci și sute de ani. Măicuțele noastre, ca și călugării, au un șirag de mărgele negre numit *metanie*, un fel de abac, așa cum catolicii și alte culte au *rozariul*, cu care socotesc rugăciunile rostite. Unele viețuitoare le și uită numărul. Această metodă este cea mai pură tehnică de evadare, de spălare a creierului și de intrare în transă. Catolicii i-au închinat chiar și o zi de sărbătoare, prima duminică din luna octombrie.

Scanned with CamScanner

## Spectacolul transei

Le-am studiat îndelung pe măicuțe, însă n-aș fi înțeles niciodată secretul fericirii lor dacă nu le-aș fi imitat, dacă nu aș fi făcut după ele mii de închinăciuni în fața icoanelor și a Evangheliei, dacă nu m-aș fi lepădat de orice rațiune și nu m-aș fi „smintit întru Hristos", dacă nu aș fi făcut adică în prostie mii de mătănii, dacă nu aș fi urmat tot tipicul așa cum ele l-au învățat de la măicuțele mai bătrâne, care și ele, la rândul lor, l-au învățat de la cele care acum se află în țintirimul mănăstirii. Eu crezusem până atunci că o singură cruce este suficientă pentru a-mi mărturisi credința. Ba mă lăsasem convins și de fapta unui poet-teolog ca Lucian Blaga, care nu se închina și nu se ducea la biserică, argumentând că în credință nu semnele exterioare contează, hotărâtoare este trăirea lăuntrică. Și Eminescu mă învățase că numai *„credința zugrăvește icoanele-n biserici"*.

Însă de unde să iei o asemenea credință colosală? De unde și cum să acumulezi asemenea energii pentru ca trăirea lăuntrică să fie suficientă sieși? De aceea, am vrut să trăiesc și experiența monahală, să imit ritualul fără să mă mai gândesc la nimic, fără să-mi mai pun nici o întrebare apofatică, eliberându-mă complet de orice ispite. Și numai acele mii de trăiri repetate, repetate la infinit, m-au făcut să înțeleag faptul că viața de mănăstire este o viață în transă, că rugăciunile, cântările, închinările și mătăniile reluate le transformă pe măicuțe total, că numai prin acest vertij în care intră, în această adevărată amețeală fizică, generată și de lungile postiri și de faptul că nu mănâncă niciodată dimineața înaintea slujbei, ele devin ca niște posedate, ca niște iele, oricum, nu mai sunt pământene, ființa și chipul li se transfigurează, căci se rup total de contingent și ajung undeva în cer, într-o treaptă a trăirilor necunoscută muritorilor de rând.

Acceptarea ruperii de lume numai așa se explică, prin faptul că găsesc acolo, în și prin liturghie, o lume mai bună decât cea din care au venit. Imitându-le cu sfințenie, am înțeles că la această evadare cosmică nu se poate ajunge decât prin trăire mistică, care e imposibil de atins pe căi pământești. La ea nu se poate ajunge decât prin transa la care te duce repetarea infinită a acelorași gesturi și cuvinte, a aceluiași veșnic ritual, printr-o trăire îndelungată însă, de câțiva ani. Părintele Cleopa de la Sihăstria Neamțului spunea că puțini călugări pot ajunge la *rugăciunea inimii*, că numai cei aleși, care trăiesc ani de zile în ritualul rugăciunilor, pot atinge această fericire. Trăirea nu este atât mentală, poate preotul să mai

Scanned with CamScanner

aibă această trăire, căci el, în lipsa regizorului secund, diaconul, este regizorul, cel care trebuie să fie și lucid, să știe când urmează un moment sau altul, când le dă măicuțelor intrările și ieșirile, cât mai ales fizică, foarte concretă, când participarea se identifică cu anularea ființei, când nu mai simți nimic, de parcă ești drogat, complet amorțit, de parcă ți-a înghețat tot trupul și ai ajuns să plutești doar cu sufletul la ceruri, la Dumnezeu.

## Smintirea întru Hristos

Puțini călugări, deci, pot realiza această evadare de la viața exterioară la rugăciunea minții, dar și mai puțini reușesc performanța să treacă de la rugăciunea minții la rugăciunea inimii, să simtă fericirea contopirii cu Dumnezeu, adevărata iubire dumnezeiască. Această evadare, începând cu ritualul pocăinței, pe care îl semnifică poziția chircită, repetă însăși istoria credinței. Într-o măicuță care se roagă și vrea să atingă fericirea divină se petrece o fantastică transformare, o mistică petrecere de la contingent la transcendent, de la manifestat la manifestant. Ființa pământească se preschimbă în ființă sufletească. Iată de ce am spus că în timpul Liturghiei m-am simțit călătorind printre suflete. Prezența Duhului Sfânt e atotinspiratoare și nu-i un păcat să credem că teatrul are aceleași puteri ca și slujbele religioase. Și să ne gândim la teatrul *nô*. El are o origine sacră, el se bazează pe repetarea rituală, folosește mimica și muzica, ca și modularea infinită a sunetelor (recitarea și cântul). Și Liturghia este un spectacol care apelează la exteriorizare și la exhibiție. Ce altceva este șirul dublu de metanii, căci măicuțele vin două câte două, pe care viețuitoarele le fac în fața Evangheliei atunci când ea este adusă din altar și pusă pe analog în mijlocul bisericii? De asemenea, slujba înseamnă unitatea dintre slujitori și credincioși, așa cum teatrul înseamnă comuniunea dintre actori și spectatori.

Teatrul, ca și alte forme de spectacol, este o artă a trăirii, cum îl definea Camil Petrescu, o artă a trăirii în prezența spectatorului. Nici religia nu este altceva. Poate în loc de artă ar trebui să spunem act, fiecare credincios fiind un actant, un participant la joc, la jocul divin, la spectacolul religios. După cum teatrul este un sistem de convenții, așa este și religia în manifestările ei exterioare. Totul este convenție. Chiar și prefacerea pâinii și vinului în trupul și sângele Mântuitorului. Trebuie să fii nebun sau scrântit întru Hristos ca să crezi într-un asemenea miracol. Credința este, de altfel, un fel de nebunie. Iar ca să crezi, trebuie să înțelegi de unde vine izvorul, să știi să asculți măcar povestea Pâinii. Pe care Iisus a spus-o mulțimii când

Scanned with CamScanner

se afla în sinagoga din Capernaum (**Ioan**, 6, 48-65). Să-L crezi pe Iisus când spune (de aici începe credința): *„Eu sunt Pâinea vieții"* sau *„Eu sunt Pâinea vie, care s-a coborât din cer"*. Aceste cuvinte i-au mâniat pe iudei. Dar El a continuat: *„Dacă mănâncă cineva din pâinea aceasta, va trăi în veac; și pâinea pe care o voi da Eu este Trupul meu, pe care îl voi da pentru viața lumii"*. Dar nimeni nu L-a crezut, nici chiar ucenicii Săi. Iudeii se întrebau: *„Cum poate Acesta să ne dea trupul să-l mâncăm?"* Ce, suntem canibali!, or fi gândit unii. Dar Iisus i-a băgat și mai mult în ceață: *„Adevărat, adevărat vă spun, dacă nu mâncați trupul Fiului Omului și dacă nu beți sângele Lui, n-aveți viață în voi înșivă"*. Ce, suntem vampiri?!, or fi gândit alții. *„Cine mănâncă trupul Meu și bea sângele Meu are viața veșnică; și Eu îl voi învia în ziua de la urmă. Căci trupul Meu este adevărată hrană și sângele Meu adevărată băutură. Cine mănâncă trupul Meu și bea sângele Meu rămâne în Mine și Eu în el. După cum Tatăl, care este viu, M-a trimis pe Mine și Eu trăiesc prin Tatăl, tot așa, cine Mă mănâncă pe Mine va trăi și el prin Mine"*.

Iisus a spus aceste lucruri cu mult înainte de momentul Cinei celei de taină. Cine se împărtășește, trebuie să creadă că el a rămas în Hristos și Hristos în el. Dar cine este el să creadă că însuși Mântuitorul se află în el, că a intrat ca un duh? Să luăm aminte la ceea ce le-a spus mai apoi Iisus ucenicilor Săi, văzându-i total nedumeriți; i-a întrebat: *„Vă smintește aceasta?"* Sigur, sminteală e să crezi că numai mâncând trupul și bând sângele Învățătorului tău vei trăi, vei avea viața veșnică! Dovadă că și ei I-au zis: *„Cuvântul acesta este prea tare; cine poate să-l sufere?"* Și știind că unii murmurau și continuau să nu creadă și că unul dintre ei Îl va vinde, Iisus le-a dat cheia celor spuse: *„Duhul este acela care dă viață, carnea nu folosește la nimic; cuvintele pe care vi le-am spus Eu sunt duh și sunt viață"*. Dar mintea lor era tot *„poticnită"* și, ca să nu se smintească de tot, unii L-au părăsit pe Învățătorul lor. Dacă ucenicii Lui n-au crezut în această prefacere prin duh, ce pretenție să ai la un țăran din Buciumeni?! Numai cel cu o mare credință, în stare să *sufere* întru Cuvântul lui Dumnezeu, poate să trăiască euharistia. Trebuie să fii nebun sau scrântit întru Hristos, așadar, ca să crezi că în toate bisericile în care se ține liturghia creștină învie atâția Hristoși deodată. Parcă și văd cum la fiecare liturghie, în atâtea altare câte sunt în marea familie a creștinătății, lumea se umple de mii de Hristoși! Și unde se duc ei? În noi, atunci când ne împărtășim (*„Eu în el"*). Suntem o armată, o uriașă armată de Iisus Hristoși, așadar. Atunci de ce nu putem face nimic ca să împiedicăm războaiele, crimele, nedreptățile? De ce această armată christotelică nu a putut să împiedice Holocaustul sau atacul

Scanned with CamScanner

terorist de la 11 septembrie 2001? Nu-i mai puternică această armată decât toți teroriștii din lume? Atunci de ce ne temem? De ce nu suntem liberi?

## Convenția mistică

Acest discurs n-ar fi fost posibil dacă n-ar exista convenția, dacă nu ar trebui să credem că antimis-ul acum e altar, acum e giulgiu, că Sfântul Prestol acum e peștera Nașterii Domnului, acum e piatra Sfântului Mormânt sau dacă nu am crede că pâinea sfințită e trupul lui Hristos și vinul sîngele Său, așa cum trebuie să ne prefacem că îl luăm pe Smoktunovski drept Unchiul Vanea, așa după cum însuși Unchiul Vanea este o umbră a unui personaj real sau o închipuire a minții lui Cehov. Dar această minte, ca și personajul real, ce sunt, cine sunt, cine le-a creat? Nu sunt materializări ale tiparului divin? Nu fac parte din euharistie? Nu jucăm cu toții într-o piesă deja scrisă înainte de a ne naște? Și nu spunea bătrânul Will că lumea e o scenă și toți oamenii-s actori? Însuși scenariul divin, așa cum l-a plăsmuit Dumnezeu, este o convenție. Ca și Creația. Dumnezeu n-a fost un simplu arhitect al universului, a fost un artist total. De aceea, El se bucură când artiștii îl imită. Toate manifestările umane sunt imitații, mai mult sau mai puțin reușite, ale modelului divin. Și sămânța lui, a lor, este *ritul*. De la grecescul *riton* și latinescul *ritus*. Orice spectacol este un ceremonial, care se face după un tipar. El urmează tipicul vechilor credințe religioase, chiar dacă nu a mai păstrat decât ritmul lor. Fără ritm nu există artă, spectacol. Iar ritmul, cum spunea Caragiale, este esența stilului.

## Finalitatea religioasă și delectarea estetică

Marii artiști, marile spectacole, au stil. Fără îndoială, azi teatrul și-a pierdut în mare măsură caracterul sacru. Doar marii lui împătimiți, ca Andrei Șerban, nu se rup de origini, se întorc la rit ca la esența vieții înseși. Din păcate, arta, pe care Platon voia s-o scoată din cetate, a golit ceremonialul de esența lui, sacrul. Ce este sacrul? O stare de venerație divină, o trăire cu caracter religios. Cu alte cuvinte, sacralitatea presupune un scop, urmează un îndemn prozelitic. Nu spunea Yahve: *„Să nu ai alți dumnezei în afară de Mine"*?

Orice religie are, așadar, un scop practic, o finalitate. Or aici este diferența fundamentală dintre teatru, spectacolul artistic în general, și spectacolul religios: pe când acesta din urmă are un țel concret, ritualic, cultic,

Scanned with CamScanner

prozelitic, legat de o anumită credință sau religie, de invocarea divinității într-un sens precis, rostuitor (de regulă, omul îl invocă pe Dumnezeu ori de câte ori este la ananghie, rugându-L să-l scoată din impas, să-l ajute material, să-l vindece de vreo boală, să-l ocrotească trupește pe el și pe ai lui sau spre a-l ajuta împotriva dușamnilor lui, rugându-L ca să-i trăsnească, folosindu-se deci de Dumnezeu pentru a-i blestema în fel și chip), dimpotrivă, spectacolul teatral, cinematografic sau muzical nu urmărește decât delectarea spectatorului, având adesea o natură utopică, donquijotească, fără o țintă precisă (excluzând ținta comercială). *„Cea mai nobilă funcție ce am aflat-o teatrului este funcția recreativă"*, scria Brecht în **Micul organon pentru teatru**, el considerând prin definiție că teatrul este o imitație *„în vederea unei destinderi"*. Cu două mii de ani înaintea lui, Aristotel arăta că *„poetul tragic e dator să provoace desfătarea cu ajutorul unei imitații în stare să stârnească mila și frica"*. Deși cele două poetici se află pe poziții diametral opuse, la Aristotel teatrul având o natură empatică, la Brecht una de distanțare (metoda efectului V), totuși ele se ating în punctul esențial, acela al scopului reprezentărilor, care trebuie să fie *desfătarea*, respectiv *destinderea*. Arta este o manifestare a libertății și a gratuității, producând în cel care o receptează o emoție estetică, acel *edoné* de care vorbea Aristotel.

## Postul ritualic

Spectacolul s-a născut însă din rit și ar fi trebuit în evoluția sa istorică să-și păstreze caracterul sacru. În general, marii regizorii au căutat să nu se depărteze de izvor, dar desprinderea totală de rit, de sacralitate, s-a produs în spectacolele de tip fuckyoucist, care, din păcate, abundă pe scenele teatrelor noastre, ca și pe marile și micile ecrane, cum am arătat. Și în arta antichității elementele scatologice nu lipseau, cum se întâmpla mai ales în satira greacă, unde scenele obscene erau sugerate îndeosebi prin dans, scene care însă erau pedepsite cu moartea dacă se repetau sau erau imitate în afara teatrului. Dovadă că la astfel de spectacole participarea femeilor nu era admisă. De regulă, corpul uman și părțile lui procreatoare erau venerate, precum falusul, ca în acele falusuri-sarcofag, deveneau motive de cult, ca în cultul lui Dionysos, nu erau, deci, rupte de sacralitate. De fapt, în Egipt, primele piese de teatru au fost legate de scopuri funerare, de moarte și înviere, piese numite *textele sarcofagelor*, create cu două-trei mii de ani înainte de Hristos. Orice element uman era legat de rit și transcendent. În Babilon, sărbătoarea religioasă care avea loc de Anul Nou, numită *Akitu*,

Scanned with CamScanner

îmbrăca forme de spectacol. Se reprezenta poemul epic al Creației și ritualul căpăta accente dramatice, spectaculare.

Secole la rând s-a menținut această dependență a formelor spectaculare de cele religioase. După cum nici acestea nu au renunțat la elementul teatral, dimpotrivă, l-au cultivat, l-au asimilat ritualic. Nici spectacolul liturgic, deși are alt scop, nu este lipsit de elemente atractive. Hramul mănăstirii Buciumeni, care are loc în fiecare an, a doua zi după Rusalii, este, cum vom arăta, un spectacol în aer liber grandios, la care participă peste o sută de preoți și mii de pelerini. E ca un oratoriu al pădurii, slujba ținându-se în altarul ridicat în străvechea pădure a Buciumenilor lui Ștefan cel Mare și Sfânt. În general, slujbele legate de locurile sfinte, de existența unei icoane făcătoare de minuni, sunt grandioase, atrăgând mii de oameni. Dar acest caracter seducător, mântuitor, se păstrează și în cadrul fiecărei slujbe, chiar și când audiența e zero. Ritul e prezent și transa se realizează aproape de la sine. Ea e ajutată, de altfel, de interdicția de a mânca înaintea slujbelor, nemaivorbind de lungile și desele perioade de post. În viața de mănăstire, postul este o practică obișnuită, curentă. Chiar și postul e o formă rituală, el nu se ține la întâmplare. E o formă esențială de asceză fiziologică și alimentară, asociată cu exerciții de purificare spirituală. Postul este prescris de biserică tuturor acelora care vor să intre în comuniune cu Dumnezeu.

La toate acestea trebuie adăugată și abstinența sexuală totală. Postul erotic absolut concură, indiscutabil, la crearea unei stări mistice excepționale. În timpul slujbelor, au loc adesea leșinuri. A răbda îndelungat de foame, de sete, de iubire fiziologică, este un canon pe care nu-l poate duce oricine. De aceea, mulți (multe) renunță la călugărie.

## Sacralitatea celui de-al cincilea anotimp

Ce consecințe nefaste incalculabile are pentru istoria omenirii ruperea de sacru! Ea este cauza atâtor devieri politice și spirituale, cum a fost comunismul. Pentru a înțelege acest adevăr, ne vom referi în cele ce urmează la poezia contemporană. Mulți poeți, mai ales din cei care au trecut prin comunism, sunt taxați drept areligioși. Evident, nu e cazul lui Arghezi sau Blaga. Și mai sunt ca ei. Voiculescu, de pildă. Sau Valeriu Anania. Poezia, încă de la origini, a fost identificată cu sacrul, fiind chiar un rod al manifestărilor religioase ale unei comunități. S-a creat de-a lungul secolelor atâta poezie religioasă încât era firesc să ajungem și la reversul medaliei, să asistăm azi la o demitizare a ei, la o saturație de poezie

Scanned with CamScanner

ironică, desacralizatoare, scatologică chiar. Dar să nu luăm extremele. În mod firesc, poezia are a face mai mult cu sacrul din noi decât cu profanul. Dovadă că în momentele de cotitură, fie istorică, fie artistică, se manifestă o tendință de profanare a sacrului. E, într-adevăr, uluitor să citești sute de versuri ale cutărui poet aflat la a zecea sau a douăzecea carte și să nu simți fiorul dumnezeirii, să nu simți încercările sau căutările poetului de a se apropia de granița cu Dumnezeu, să vezi că lira lui nu-i atinsă de supreama iubire, adică de iubirea divină, risipindu-se cu dezinvoltură, deși uneori cu știință a prozodiei clasice, în „prezentul sterp" al anotimpurilor existențiale. Am întâlnit chiar un poet bolnav de anotimpurile din carafele cu vin, fără să aspire programatic la sacralitatea celui de-al cincilea anotimp, despre care probabil nici n-a auzit, nici nu-și închipuie că există, deși crede, a crezut toată viața, că are o imaginație de poet.

Sacrul e, desigur, un ideal care, așa cum spunea doamna Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *„armonizează pe om cu sine, cu lumea, cu Cerul, eliberându-l de tristețe și singurătate"*.

Sacrul e, cum am spus, definiția poeziei, a izvorului ei. Însă sacralitatea în poezie nu trebuie exprimată explicit, prin semne exterioare, nici chiar prin cuvinte ca *naos, metanie, anafură, cruce, tiară, isihie* și alte asemenea, luate din limbajul bisericesc sau biblic. Există un sacru fără veștminte sacre. Un sacru ascuns. Un sacru interior. Nicolae Balotă îmi mărturisea – vezi **Bârlogul lui Faust** – că nu l-a văzut niciodată pe Blaga, căruia i-a fost ucenic, făcându-și cruce sau mergând la biserică și cu toate acestea nu se îndoia de sacralitatea poeziei lui, citându-mi în acest sens și comentându-mi **Câinele din Pompei** și alte versuri care egalează sau întrec cele mai frumoase pagini care s-au scris despre Dumnezeu și credință în literatura lumii.

Marii poeți români au stat într-un raport cam antagonic cu semnele exterioare ale sacrului, Eminescu, Arghezi și Blaga în primul rând, adică chiar „Sfânta Treime a poeziei românești", având rezerve serioase față de strâmba organizare, cum spuneau ei, a bisericii-mamă. Sacralitatea lor însă a fost interioară și atât de profundă încât a produs versuri de dicționar biblic, de genul: *„Credința zugrăvește icoanele-n biserici"* (Eminescu); *„Mă uit în mine ca într-o chilie"* sau *„Sunt plin ca de icoane un părete"* (Arghezi); *„Veșnicia s-a născut la sat"* (Blaga).

Sunt unii poeți, mai ales cei așa-ziși „umaniști", în ale căror versuri orfice, elegiace, madrigalești, sentimental-romantice, adolescentine chiar, există o anumită sacralitate, pe care o are, în general, poezia adevărată și pe care am numit-o sacralitatea celui de-al cincilea anotimp. Deși versurile unor astfel de poeți

sunt dominate de elementul uman și mai ales de natură, de înmugurirea ei, de stropii de ploaie, de frunzele toamnei, de evenimentele din anotimpuri, totuși la o lectură mai atentă observăm că natura nu-i chiar natura propriu-zisă, că frunza nu-i frunza ei, a naturii, ci e „frunza mea", a poetului, anotimpurile nu sunt chiar anotimpurile pe care le știm, ci sunt „un alt fel de anotimp", un anotimp care nu există decât în „nervurile de stea" ale poetului.

Poeții orfici nu scriu, de fapt, despre natură și anotimpurile ei, pentru ei poezia este un alt fel de anotimp, este un al cincilea anotimp, în care clipele au natura veșniciei, în care orice cuvânt se vrea încărcat cu „sarcină mitică", cum ar zice Blaga, se vrea chintesențial, mistic, magic. Sacralizând astfel materia, o ridică la puterea infinit, prin acest act contingentul este transfigurat și devine transcendent. Și poetul profan are, dacă e autentic, o catedrală a sa, însă e o „catedrală de cuvinte", în care, din păcate, nu e loc și pentru Dumnezeu. Nici măcar pentru cuvântul Dumnezeu! Dumnezeul său e Poezia și reprezentantul ei e un idol anume, Byron, Rimbaud, Esenin sau Nichita Stănescu. Poeții sunt îndrăgostiți de poeți. Îi visează, îi obsedează, sunt fantoma vie care le bântuie existența și versurile. Se agață de câte un idol și el e universul întreg, nu mai e loc pentru nimeni, pentru nici o iubită măcar. Îl fetișizează ca pe un zeu. Nu de Dumnezeu e însetat el, ci de această imagine care a prins în ființa sa coajă adâncă, chipul absolutului. În felul acesta speră să fie și el băgat în seamă, să rămână în istoria literaturii precum personajul care i-a lustruit cel mai bine magistrului pantofii, așa cum se întâmplă cu eroul din povestirea lui Eminescu **Archaeus**. Fără să fie ateu, eretic sau atins de apostazie, un astfel de poet nu este un religios, un fanatic religios, ci un fanatic întru poezie, el face așadar din poezie religia sa și delirează o dată cu Hölderlin sau Baudelaire, moare în duel ca Pușkin, își taie venele ca Esenin sau se spânzură ca Maiakovski. Chiar dacă, laș fiind în esența sa, el nu face toate aceste gesturi decât la figurat, în chip metaforic.

Sacralitatea poeziei este, la urma urmei, starea poetică, un al cincilea anotimp care ia ca pretext anotimpurile naturii pentru a face din ele un anotimp-sinteză, cum a făcut Bacovia sau Shakespeare în **Visul unei nopți de vară** sau Rabindranath Tagore și mai toți poeții indieni sau ecuatoriali, care și-au imaginat un anotimp cu o temperatură sau climă ideală, pură, unde nu există poluare, unde nu există nici canicula, nici frig insuportabil, de aceea un Nichita Stănescu și-a numit o carte **Măreția frigului**. Poezia este anotimpul ideal și cine creează starea acestui anotimp, pe orice cale, fie orfică, fie dionisiacă, fie neptunică, atinge sacralitatea. Acest al cincilea

Scanned with CamScanner

anotimp, inexistent în calendar, este precum **A opta zi** în teologie, adică ziua desăvârșirii, ziua ideală, care nu se găsește printre cele 7 zile ale săptămânii. A opta zi este ziua poeziei sau a veșniciei.

Fără îndoială, mai lesne atinge sacralitatea celui de-al cincilea anotimp sau starea celei de-a opta zi cine e mai aproape de Dumnezeu, mai în preajma manifestărilor Sale divine, decât cel ce rătăcește pe căi lăturalnice, chiar și un poet genial fiind. În versurile unor poeți ca Maria Banuș, Nina Cassian, Dan Deșliu, Marcel Breslașu, Mihai Beniuc, Alexandru Andrițoiu sau Adrian Păunescu, fie ele cât de inspirate, nu resimți acea sacralitate care răzbate nemijlocit din poezia lui Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Radu Gyr sau Aron Cotruș și nici din cea a unor răzvrătiți apofatici ca Arghezi sau Blaga. Ei, poeții areligioși, ne invită să ni-i imaginăm cum ard pe ruguri de cuvinte, cum atârnă spânzurați de poezie, cum mor înecați într-o rimă sau un vers. Ceea ce nu-i de colea, ceea ce place și lui Dumnezeu, pentru că și Dumnezeu este poezie sau este poet, a dovedit-o când a creat lumea. Geneza este poezia Sa.

Doar Geneza? Doar Geneza dacă prin Geneză înțelegem Creația, toată Creația! Dar Liturghia? Ea le cuprinde pe toate. E un spectacol poetic neîntrerupt, o repetabilă Cântare a Cântărilor. Într-un an se perindă prin altar și în fața lui toată poezia lumii, toată frumusețea divină a Bibliei, în care se găsește toată seva marii poezii. În ea sălășluiește sacralitatea celui de-al cincilea anotimp. În afara ei sunt doar poezii „însârmate", degradante. Până la urmă tot Biblia rămâne Cartea Sfântă, pentru că în Biblie cuvintele nu sunt în sine, nu sunt un scop, scopul ultim (a spus-o și Evanghelistul, că la început, doar la început a fost Cuvântul), ci ele sunt un mijloc, un mijloc pentru a transmite o învățătură importantă, o pildă, o poveste, un mesaj dumnezeiesc. Chiar și cuvintele profeților nu sunt de neînțeles, ele au, pentru cel ce știe să le tălmăcească, rostuirea lor.

## Dialogul

Revenind la spectacolul liturgic, trebuie să observăm că fără participarea măicuțelor, spectacolul liturgic ar fi sărac. Rolul măicuțelor la strană, de pildă, este esențial. Dialogul lor este o reminiscență a ditirambului antic, cum se numea corul care cânta imnuri în cinstea lui Dionysos. Din cor s-a desprins conducătorul corului, care a instituit cu acesta un dialog dramatizat, și așa s-a născut teatrul. Însuși Aristotel a scris că „*tragedia își trage originea de la conducătorii de ditirambi*". Un astfel de dialog se petrece și între preot, care în epoca primilor creștini aparținea corului, ca mai apoi să

Scanned with CamScanner

se desprindă din el, și măicuțele de la strane. Și liturghia îi înalță ditirambi (osanale) lui Dumnezeu. Dar această geneză este mult mai veche.

La egipteni, teatrul s-a născut în jurul cultului lui Horus. Pe o stelă funerară s-a descoperit acest text: *„Eu îi dădeam replica stăpânului meu"*, ceea ce trădează existența dialogului teatral. De altfel, **Cartea morților** este primul document sacru în care se conservă prezența unei concepții dramaturgice. Apoi grecii au pus-o în practică, dând naștere tragediei. Primul care a avut ideea, în timpul serbărilor dionisiace, să desprindă din rândul corului un actor (*protagonistul*) a fost Tespis. Eschil l-a desprins pe al doilea (*deuteragonistul*). Astfel s-a săvârșit trecerea de la cult la ritual și de la ritual la spectacol.

## Exhibiția sacrului

În Liturghia ortodoxă a lui Ioan Hrisostomul se păstrează într-o unitate indestructibilă și cultul, și ritualul, și spectacolul (evident, cu îmbunătățirile ulterioare). Ele coexistă. Mai trebuie spus că Liturghia este ilustrarea sacră a unui mit, mitul hristologic. Așa cum tragedia și teatrul în general, inclusiv comedia satirică, sunt o ilustrare artistică a miturilor grecești, în special a mitului lui Dionysos și al satirilor lui.

Același fenomen s-a petrecut și în religia vedică, apoi în religia budistă, în China, în Tibet și în Japonia, tot prin budism, și chiar în Iran, prin islamism. Ceea ce era lăuntric s-a exteriorizat. Teatrul este exhibiția sacrului. De altfel, cuvântul vine de la grecescul *théâtron* și înseamnă *a vedea*, a vedea ceea ce este ascuns, a asista la o dezvăluire. Întotdeauna omul a dorit să vadă ce se întâmplă în ograda vecinului. Curios din fire, el însuși nu poate păstra nici un secret. Istoria spectacolului este legată de această tendință de a demitiza, de a demasca, de a da la o parte învelișurile secretelor. Rudolf Steiner este primul antroposof care și-a asumat riscul dezvăluirii fenomenelor oculte ale omenirii, considerând că a sosit timpul mărturisirii, că trăim momentul când forțele luciferice care conduc lumea trebuie demascate. Mecanismul pe care el îl prezintă și îl demontează în cărțile sale este o colosală contribuție la arta spectacolului, pentru că și Ordinul Templierilor, și Rosacrucienii, și Masoneria, și alte mișcări oculte sunt forme de spectacol care se desfășoară după un anumit tipic, începând cu primirea de noi membri și până la procesul excluderii lor (orice proces, în general, este un spectacol, care păstrează un tipic, un vechi ritual, având originea în celebrele procese atribuite regelui Solomon). Și fără o inițiere în codul ceremoniilor, nu poți înțelege aceste doctrine oculte.

Scanned with CamScanner

## Ritualul templierilor

Jean Riviere, în cartea sa **Istoria doctrinelor esoterice,** susţine că masoneria se trage din Ordinul Templierilor şi din misterioasa Rosacruce sau **Fama Fraternitatis**, cum a numit-o apologul ei legendar, Christian Rosenkreutz, în chiar cartea cu acest titlu. Iniţierea în ordinul Templierilor, dacă cineva vrea să fie „*frate*" al acestui ordin, constă într-un scurt discurs al Marelui Maestru, după care îi întreabă pe cei de faţă dacă au vreo obiecţie, dacă ştiu ceva despre candidat, care l-ar împiedica să le fie „*frate după lege*"; dacă nu este nici o împotrivire, candidatul este dus într-o încăpere alăturată de cea în care se află Consiliul, apoi sunt chemaţi câţiva înţelepţi, poate dintre Maeştri oculţi care se ascund în spatele Maeştrilor oficiali, fiindcă numai ei sunt iniţiaţi în tainele esoterice, iar aceştia îl vor învăţa cum să se comporte. După aceea, candidatul este poftit în faţa Consiliului, unde Marele Maestru îl va întreba: „- *Frate, doriţi să intraţi în rândurile noastre?*" Dacă acceptă, îi va da să citească regulamentele stricte şi sarcinile de milostenie care guvernează ordinul. După care este întrebat dacă vrea să fie serv şi sclav al Tempului de acum şi până la sfârşitul vieţii sale? Apoi dacă are vreo obligaţie faţă de alt ordin, dacă are viaţă familială, dacă are datorii de plătit, dacă e sănătos şi nu are vreo boală ascunsă... Scopul acestor întrebări este de a afla dacă noul frate este un om liber cu adevărat, gata să fie serv devotat al ordinului. Înţelepţii care l-au chestionat intră şi ei în camera Consiliului şi susţin că pe acest „*om cinstit*" nu-l împiedică nimic să fie frate cu ei, numai „*dacă vrea Dumnezeu, Marele Maestru şi ceilalţi fraţi*". Atunci maestrul îi mai întreabă o dată pe fraţi dacă este cineva care ştie ceva ascuns despre candidat, dacă nu, el va spune: „- *Vreţi să-l aducem în faţa lui Dumnezeu?*" Şi înţelepţii întăresc: „ -*Să vină în faţa lui Dumnezeu!*"

Atunci candidatul se duce în faţa membrilor consiliului, după cum a fost învăţat, îngenunchează în faţa celui care conduce şedinţa şi, cu mâinile împreunate, îi spune: „- *Sire, am venit în faţa lui Dumnezeu şi în faţa dumneavoastră şi în faţa fraţilor şi vă rog, pentru Dumnezeu şi pentru Sfânta Fecioară, să mă primiţi în rândurile voastre şi să-mi împărtăşiţi din binefacerile ordinului, ca unul care de acum înainte vrea să fie serv şi sclav al lui!*" Marele Maestru îi răspunde că cere un mare lucru, pentru că din stăpân al propriei vieţi, va deveni supusul unor obligaţii stricte, că una este învelişul exterior al ordinului („*cai frumoşi şi harnaşamente frumoase*") şi cu totul

Scanned with CamScanner

alta misiunile foarte grele pe care le va avea de îndeplinit (*„veți voi să dormiți, vă vom pune să vegheați"*). Candidatului i se citește apoi articolul 233 al Regulamentului Templierilor, care prevede *„pedeapsa cu întemnițarea în lanțuri și pierderea dreptului de a purta veștmânt de cavaler pentru orice frate care refuză să se supună"*. După care Maestrul îi cere să promită, în fața lui Dumnezeu și a Sfintei Fecioare, că se va supune Maestrului Templului și oricărui grad superior. *„Da, stăpâne, dacă aceasta este voia lui Dumnezeu!"* *„-Promiți, în fața lui Dumnezeu și a Sfintei Fecioare, că de acum înainte și până la sfârșitul vieții vei trăi fără a avea bunuri în proprietate?"* *„Da, stăpâne, dacă aceasta este voia lui Dumnezeu!"* Și tot așa, i se cer și alte promisiuni legate de respectarea obiceiurilor și regulilor ordinului, de fidelitatea exclusivă față de acest ordin, de neimplicarea în privarea vreunui creștin de bunurile sale, de voința și puterea sa de a ajuta la *„cucerirea Pământului Sfânt al Ierusalimului"* și la *„păstrarea și salvarea pământului stăpânit de creștini"*. Dacă el va răspunde la fel: *„Da, stăpâne, dacă aceasta este voia lui Dumnezeu!"*, Marele Maestru îl declară admis ca *„părtaș fraților Templului"*, pe el și pe toți ai lui. În schimb, *„noi vă promitem pâine și apă și veștmânt sărman al ordinului și multe chinuri și muncă"*.

Din acest dialog așa-zis de inițiere deducem că era vorba despre o deposedare de bunuri a candidatului și o obligație a lui de a veghea și contribui la buna prosperitate a ordinului. Latura rituală, spirituală, era invizibilă. După ultimele cuvinte adresate candidatului, Maestrul ia mantia de cavaler și i-o așează pe spate și-i leagă baierele de gât, în timp ce fratele capelan recită psalmul *Ecce quam bonum* și rugăciunea Sfântului Duh, iar fiecare frate spune *Pater noster*. Apoi Maestrul îl ridică și îl sărută pe gură, după care, la fel, îl sărută toți frații din Consiliu. Maestrul îi atrage din nou atenția să poarte cu cinste numele de cavaler al ordinului, spunându-i care sunt consecințele excluderii din Ordin și ale pierderii veștmântului de cavaler.

Ritualul nu este prea spectaculos, iar sărutul pe gură cam vicios. Sunt însă dovezi care indică faptul că, după primirea oficială în calitate de călugăr al Tempului, candidatul era supus unei inițieri secrete, clandestine, însoțite de reguli oculte, ca și de „existența unor rituri secrete obscene", respectiv sărutul pe gură, pe plexus, pe anus și pe părțile genitale. Unii i-au acuzat pe templieri chiar de instituționalizarea homosexualității. Oricum, actualele societăți homosexuale îi revendică drept înaintași. Să nu uităm că ordinul era un mediu masculin de războinici. Mai gravă însă este acuzația de erezie, renegarea lui Iisus și scuiparea crucii. Acest lucru reiese din

Scanned with CamScanner

depozițiile lui Jacques de Molay, Mare Maestru al ordinului Templului, care a fost ars pe rug la 18 martie 1314, după un faimos proces intentat templierilor de Filip cel Frumos. El a arătat că după ce i s-a pus mantia, *„cel ce l-a primit a cerut să i se aducă o cruce de bronz pe care se afla imaginea lui Christos și i-a spus să-l renege pe Christos, a cărui imagine era acolo. Iar el, chiar fără voie, a făcut-o și atunci cel care îl primea i-a spus să scuipe crucea, dar el a scuipat pe jos"*. Alți templieri au declarat că există în ordin *„articole pe care nimeni nu le va cunoaște vreodată"* și *„un regulament atât de strict secret încât fiecare preferă să i se taie capul decât să-l divulge"*.

O altă indicație secretă spunea că dacă vreun străin, fie el și regele Franței, ar fi martor la ritualul general al templierilor, membrii lui îl vor ucide fără să se teamă de vreo pedeapsă și fără să sufere cu nimic în calitatea lor de cavaleri. Un templier englez a mărturisit că a doua primire în Ordin se face după un ritual secret, la câțiva ani după prima primire, această cinste neacordându-se decât unora, celor mai fideli ordinului. Această practică își are originea în antichitate, cum am arătat atunci când am vorbit despre inițierea în Misterele eleusine. Din cea de a doua primire făcea parte ritualul de renegare a lui Hristos și scuiparea crucii. În schimb, cavalerul trebuia să se închine idolului luciferic al Ordinului, denumit Bafomet, de origine gnostică, din care ordinul a făcut un cult. Era o erezie inspirată din islam, Bafomet fiind o deformare a lui Mahomed. După cum alți templieri au dezvăluit că viitorul cavaler, înainte de a fi investit, era obligat să calce în picioare crucifixul! Ăsta da spectacol!

De ce se proceda astfel într-un ordin în care și-a găsit corespondențe doctrina catolică? Templierii considerau că prin călcarea crucii se afirma, de fapt, *„gloria fără pată"* întrucât ei erau convinși că *„nu Fiul lui Dumnezeu murise pe cruce, ci un agitator politic, care i se substituise"*. Aici nu mai era vorba nici de ritual, nici de inițiere, nici de spectacol religios, era vorba de o manipulare politică. Aveau oare templierii dovezi că un agitator politic i s-a substituit lui Hristos sau căutau să-i elibereze pe evrei de acuzația că L-au răstignit pe Fiul lui Dumnezeu? Se știe că templierii aveau contacte nu numai cu Bizanțul, dar și cu kabbaliștii evrei, cu sufiții musulmani și chiar cu hașișii, un ordin mistic islamic, a cărui organizare semăna perfect cu aceea a lor. În acest sens, unul din cei mai controversați Maeștri templieri, pe nume Roncelin, un personaj misterios, care a creat Statutul heterodox al ordinului, un fel de Martin Luther avant la lettre, arată: *„Să știți că Dumnezeu nu face diferență între oameni, creștini, arabi, evrei, greci, romani, francezi sau bulgari, pentru că fiecare om care se roagă este salvat"*.

Scanned with CamScanner

lar în ceea ce privește acuza de blasfemie, el spune: „*Pentru că Fiul Mariei și al lui Iosif a fost sfânt, liber de orice păcat și crucificat, noi îl venerăm ca pe Dumnezeu, dar lemnul crucii noi îl considerăm ca semn al Diavolului de care este vorba în Apocalipsă*". Dimpotrivă, creștinii venerează Lemnul crucii, încă de pe vremea sfinților împărați Constantin și Elena, care i-au ridicat paraclise în Biserica Sfântului Mormânt de la Ierusalim. Dar dincolo de toate aceste acuze și devieri privind Ordinul Templierilor, este de reținut o opinie a ilustrului istoric Jules Michelet: „*Ideea Templului, mai înaltă și mai generală ca aceea a bisericii înseși, plana într-un anume fel deasupra oricărei religii. Biserica data și Templul nu data. Contemporan tuturor vârstelor, acesta era un simbol al perpetuității religioase*".

Multe din aceste idei au fost preluate de către masoni, dezvoltându-le într-o nouă lumină, excluzând ereziile, înfiorătoarea blasfemie care se făcea în numele divinității, cum o cerea acel răspuns repetitiv: „*Da, stăpâne, dacă aceasta este voia lui Dumnezeu!*" Deci în numele lui Dumnezeu era călcat crucifixul în picioare! Templierul Montpezat a declarat că el nu crede decât în „*Dumnezeu, Diavol și Maeștri*". Acest ordin se folosea de învelișul ceremonial, de spectacolul inițierii în scopuri extra-religioase, politice, militare și mercantile. Templierii l-au preluat de la musulmani, deci de la ne-creștini, argumentând că, dimpotrivă, ceea ce fac creștinii este o blasfemie, o jignire la adresa lui Dumnezeu: moartea și învierea lui Dumnezeu sub chipul unui Fiu sunt absurde, căci Dumnezeu nu poate muri. Or dacă a murit, acela nu putea fi Dumnezeu. Este aici dilema gnostică a kabbaliștilor. Templierii mai spuneau: „*Nu faceți caz de Iisus, e prea tânăr, credeți doar în Dumnezeul superior*". Este, de fapt, concepția unor militari. Fiindcă ordinul a avut o activitate războinică. Desigur, și armata, investirea într-un grad oarecare, apelează la limbajul ceremonial, la tot felul de cârlige spectaculare, fără să aibă însă nici un caracter religios. Deși, cu excepția perioadei atee, orice jurământ militar se face cu mâna pe Biblie. Și nu au nici un caracter secret. Dovadă că toate ceremonialurile militare, implicit parăzile, sunt urmărite cu sufletul la gură de mii de oameni, mame și copii în special. Ele erau și pe gustul lui Caragiale, care le-a descris admirativ, chiar dacă s-a ales cu ceva necazuri dintr-o vizită la amica lui, madam Mary Popescu, spunând nu o dată că dacă n-ar fi fost scriitor, i-ar fi plăcut să fie compozitor și dacă ar fi fost compozitor, ar fi compus numai marșuri.

Scanned with CamScanner

## Spectacolul inițierii masonice

Masoneria are ca templu ideal Omul, iar când profanul „primește Lumina", adică devine discipol mason, treaba lui este aceea de a ciopli piatra brută. La început folosește Dalta și Ciocanul, iar când devine „compagnon", va învăța să se folosească și de alte scule, precum Echerul și Compasul, prin care se exprimă forma specială a inițierii masonice. Ucenicul trebuie să înțeleagă că el este „piatra brută" și că numai lucrând asupra ei/asupra sa poate deveni „piatra cubică" în stare a se integra în templul ideal.

Majoritatea autorilor care se ocupă de această doctrină, începând mai ales cu pionierii, Ragon, Plantagenet, Lepage, Wirth, Bédarride, Gédalge, Gloton, folosesc un limbaj alegoric, metaforic, fiecare aducându-și contribuția poetică, de unde confuziile și chiar contradicțiile asupra anumitor aspecte, privind în special descifrarea simbolurilor criptice. Un lucru este însă clar, că inițierea masonică se deosebește fundamental de botezul creștin. Cu atât mai mult în erele moderne, de când botezul se face în pruncie. Catehumenii erau botezați la maturitate. Și era opțiunea lor. Ca în anabaptism. Așa cum numai un om matur poate opta pentru a fi inițiat în masonerie. E o opțiune a conștiinței sale. Botezul creștin, în schimb, care este prima din cele șapte taine creștine, are un caracter sacru, este un ritual sfânt, prin care, prin scufundarea de trei ori în apă sfințită, se iartă pruncului păcatul strămoșesc, iar când e vorba de adulți, se iartă păcatele săvârșite până atunci. Prin botez, creștinul primește și un prenume. Când Ioan Botezătorul L-a botezat pe Iisus în apa Iordanului, atunci s-a revelat și Treimea sfântă, adică a avut loc *epifania* sau *teofania*, când Ioan L-a anunțat pe Iisus ca Mesia și Fiul lui Dumnezeu. Așa că atunci când are loc un botez, are loc o epifanie. Botezul creștin se face în prezența Duhului Sfânt.

Dar masoneria îl pune pe om în locul lui Dumnezeu și acest fapt este considerat o expresie a libertății interioare a individului. E mai greu de înțeles atunci de ce ea se consideră o societate secretă! Ce are de ascuns? Autorii ne spun că masoneria este o cioplire a Eului, ca și cum filosofia, psihologia sau alte discipline nu ne spun același lucru, dar de ce este un fenomen esoteric? Adică de ce inițierea se face numai în interiorul unei Loji? În bisericile noastre ușile sunt deschise pentru oricine, dar masoneria este o societate ocultă, o sectă închisă, unde nu este acceptat oricine. Inițierea este o experiență pur esoterică, intimă, care nu se comunică în afară, în exterior. O demonstrație excelentă în acest sens, cu trimitere la

Scanned with CamScanner

regimurile totalitare, este parabola lui Vaclav Havel **Ispita**, în care un doctor dintr-un institut de cercetări, un fel de Hamlet al ocultismului, practică Magia Neagră și până la urmă este deconspirat și pedepsit. Și la noi a existat un ecou al acestei secte a transcendentalilor, care a declanșat cumplite anchete, în care au fost implicați mulți intelectuali, printre care Andrei Pleșu și Marin Sorescu, iar o secvență ocultă, care sugera această sectă, din filmul **Concurs** de Dan Pița, a fost complet eliminată. Dictatura se temea de astfel de „evaziuni". Când Steiner a făcut dezvăluirile despre care am vorbit, s-au creat niște punți către cunoașterea paranormalului, a unor tehnici bazate pe forțe supranaturale, ca Magia Neagră, apărate până atunci prin formule secrete, ca în teatrul *nô*.

A fi mason înseamnă, la urma urmei, a fi bărbat. Semn al atavismului, moștenit de la templieri, mai puțin ritualul obscen. Inițierea în masonerie este un botez al bărbăției. De ce femeile nu sunt admise? Din același motiv care le interzicea prezența la satirile antice? Cum se întâmplă și la Athos ? Și de ce se consideră masonii diferiți de restul lumii, de alți oameni? Sunt și ei un „popor ales"? De ce se închid numai bărbații în acest „turn de fildeș" secretos, oare nu pentru a-și ascuți colții și a conserva latura războinică a omului? Și inițierea masonică, după câte am înțeles, este un spectacol ritualic, care se bazează pe rit, pe tradiție, folosindu-se de obiecte, parole, gesturi, acte, și care se desfășoară într-un mediu arhitectural cu patru dimensiuni, deci spațio-temporal, căci a patra dimensiune se referă la spirit. Eul, după masoni, are cinci funcții: antidogmatică, reprezentativă, proiectivă, educativă, egalitară. Masoneria vrea să formeze inițiați, în sensul de oameni înțelepți, care au acces la tainele mari ale lumii. Să fii inițiat în zidărie, de pildă. Chiar și zidarii de rând au un clan al lor, un cerc închis. Ei lucrează numai în echipă și nu oricine este acceptat în *dita* lor, cum spun italienii, dacă nu trece anumite probe. Prin definiție, zidarii sunt masoni. Nu întâmplător simbolurile masoneriei sunt uneltele de zidărie. Când am citit ce rol are în inițierea masonică levierul sau mistria, mi-am zis că n-am să fiu niciodată mason. De altfel, toate meseriile au un ritual de inițiere. Botezul unui tâmplar sau al unui fierar constituia un spectacol la care lua parte toată suflarea unei comunități.

Zidăria masonică îl are însă în substanța sa pe „a construi" și este mai spectaculoasă. Ca în toate religiile, și aici era vorba despre o debarasare a spiritului de balast, de o „cioplire" a materiei brute, de o purificare fără de care discipolul nu poate „*vedea Lumina*". Însă, la acest stadiu, masonii ajung nu prin transă, ca ortodocșii, ci pe calea rațiunii. Aici e partea incredibilă:

Scanned with CamScanner

iluminarea inițiatului vine prin forțele proprii, prin puterea rațiunii lui de a se impregna de lumină. Dar de unde să ia bietul profan asemenea forțe care să-l ducă la iluminare? La creștini, cel puțin, îl ajută Duhul Sfânt. În alte religii, spiritele. Dar aici? N-am înțeles nici dacă iluminarea era văzută ca în nuvela lui Borges, **Aleph**, Aleph fiind prima literă din alfabetul ebraic, care avea să desemneze cardinalul mulțimii infinite despre care am auzit întâi la liceu, apoi la Facultatea de matematică, unde am aprofundat conceptul și m-am umplut atâta de el încât am înființat o trupă de teatru, trupa „Aleph 20", cu care am montat câteva spectacole și am participat la festivalurile studențești. Aleph, la masoni, este simbolul stării de iluminare și nu întâmplător el are a face cu infinitatea, căci iluminarea este o stare la care se ajunge ritualic, prin rit, prin repetabilitate infinită, prin ieșirea din contingent și intrarea în apocaliptic, în acel „alfa și omega" prin care s-a autodefinit Iisus. Și revelația, și iluminarea, și inițierea sunt sinonimii oculticе, cu adevărat hermetice. N-am înțeles însă dacă Lumina la care face referire simbolistica masonică are rădăcini gnostice și dacă presupune o răsturnare cosmogonică a orizontului de percepție și de trăire. Am înțeles, în schimb, că Masonul, un fel de semizeu, trebuie să opereze asupra sa un fel de transmutație alchimică. De altfel, aurul este simbolul purității și al perfecțiunii. Dar ce era cu acest mister al metalelor și al uneltelor?

## Mistica uneltelor/metalelor

Din **Ritualul Ucenicului Mason**, cartea lui Ragon, apărută în 1860, am înțeles că Echerul simbolizează dreptatea, Nivela egalitatea socială, Perpendiculara rectitudinea judecății, în timp ce Ciocanul răstoarnă obiectele. Dar într-o altă carte, **Conversații inițiatice pentru Loja Ucenicului**, autorul, Edouard Plantagenet, susține că Ciocanul exprimă inteligența, iar Nivela egalitatea originară. Lenin, în schimb, care a fost și el mason, nu?, a făcut din ciocan simbolul muncii, al clasei muncitoare, și, împreună cu secera, simbolul țărănimii, l-a pus pe stema Rusiei comuniste. Dar el a îmbinat cele două sensuri masonice, fiindcă munca, făcută cu inteligență, răstoarnă obstacolele. Același lucru spune și Fulcanelli, părintele tuturor autorilor oculți, în cartea **Misterele catedralelor**. Fără el nu poți să-l aprofundezi nici pe Nostradamus, nici pe Steiner, nici pe Bucher sau Ambelain.

Un pas mai departe face însă Oswald Wirth, în **Cartea Ucenicului**, fiindcă autorul are curajul să renunțe la limbajul alegoric și să intre în

Scanned with CamScanner

tainele inițierii masonice, dezvăluind spectacolul masonic, ritualul lui. Wirth spune că mai întâi profanul, după ce este introdus într-o cameră adiacentă Templului, după practica templierilor, este invitat să-și depună toate obiectele metalice pe care le are asupra sa, de la arme și bijuterii până la nasturi, decorații sau monezi. Toate sunt puse într-o pungă, care este predată fratelui preparator. Apoi i se dă să îmbrace un șorț și mănuși de fierar. Metalele, cu luciul lor, ar simboliza tot ce este înșelător. Și conștiința discipolului trebuie să se lepede de iluzii. Spiritul trebuie să fie puternic dacă inițiatul vrea să pășească pe calea adevărului, pentru a intra în regatul cerurilor. Cel care dorește să fie liber și să ajungă atât de departe, trebuie să se lepede de tot ceea ce este inutil. E mai bine să nu dispui de nimic. Înțelepții disprețuiesc luxul, ei se mulțumesc cu puțin, cu strictul necesar. Se poate trăi și din sărăcie, zic doctrinarii masoneriei.

Dar la noi, la creștini, nu este la fel? Iisus nu a predicat puținătatea și cumpătarea? Iar masonii spun că deposedarea de metale simbolizează deposedarea de avere, de ambițiile deșarte, implicit abandonul unor idei preconcepute și intrarea într-o stare de puritate, pentru ca inițiatul să se poată apleca doar asupra lui însuși și lucra la cioplirea „pietrei brute". Ni se prezintă în aceste cărți și o listă cu simbolistica metalelor și corespondențele lor astrologice, ocultice și alchimice. Interesantă este corespondența cu păcatele capitale. Astfel, aurul e sinonim cu Soarele și respectiv Orgoliul, Argintul cu Luna și Lenea, Fierul cu planeta Martie și cu Furia, Mercurul, cu planeta Mercur, evident, și cu Invidia, Plumbul cu Saturn și Avariția și așa mai departe. Gurmanzii au corespondențe cu Jupiter și Staniul, iar cei lacomi după lux cu Venus și Cuprul.

Inițiatul este deposedat, deci, de toate aceste puteri malefice, exterioare, de toate pasiunile omenești. În acest fel, el confirmă că renunță de bună voie și nesilit de nimeni la bunurile materiale. Numai pe curățenie, pe eliberare de materie, pe simplicitate se poate ridica Spiritul. De aceea, candidatul la inițiere, Discipolul, e bine să se prezinte fără nici un metal asupra sa. Astfel el elimină și primejdia ca vreun metal să capteze unde electromagnetice. În vechime, nu oricine era autorizat să prelucreze metalele, ci doar urmașul lui Hefaistos, adică fierarul, asimilat șamanului. Înroșind metalele pentru a le prelucra, el manipulează focul, simbol al unor puteri primejdioase. Debarasându-se de metale, discipolul se află la adăpost de astfel de influențe malefice, fiind totodată protejat de șorț și mănuși.

Astfel eliberat, candidatul este introdus în Cabinetul de Reflexie sau de Reflecție, autorii subliniind că nu este vorba de reflexii, reflexii mentale,

Scanned with CamScanner

ci de o reflexie/reflecție pe care inițiatul o operează asupra sa, de o privire în oglinda propriului Eu, de o introspecție personală în vederea unei renașteri spirituale. La reflexie, la autoanaliză se ajunge prin exerciții și izolare, prin retragerea în tine însuți. Unii autori compară această interiorizare cu o coborâre în infern, în adâncul tenebrelor, unde nu pătrunde nici o rază din afară. Numai felinarul rațiunii luminează calea spre esența intimă a lucrurilor. Scheletul aflat în Cabinet, în fața inițiatului, ca în unele filme de groază, simbolizează balastul realității, osemintele brute ale existenței. Omul e ca un puț la capătul căruia se află centrul lumii. Pe unul din pereții acestui Cabinet stă scris cuvântul V. I. T. R. I. O. L. , care provine de la rosacrucieni și constituie inițialele expresiei: Vista Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem, adică *„Vizitează interiorul pământului și, rectificându-te, vei descoperi Piatra Ascunsă"*. Adică faimoasa Piatră Filosofală, devenită Piatra Cubică a francmasonilor. Ea se găsește în noi înșine, trebuie numai s-o căutăm, cu scopul de a accede la piatra unghiulară care va fi pusă la baza Marii Opere.

## Telesterionul rosacrucian

Cabinetul de Reflexie este o mică încăpere, de forma unei chilii, ca o *camera oscura*. Și la rosacrucieni exista acest *sanctum*, preluat de la sihaștrii pustiilor. Ba chiar la ei reprezenta ceea ce Iisus a desemant a fi chilia de rugăcini a fiecăruia. Adică oricine poate să aibă în casă o cameră retrasă, ferită de zgomote și priviri indiscrete, unde să nu intre nimeni în afara sa. E bine, spun autorii, ca mica încăpere să aibă un aer hieratic. Atât prin decorație, cât și prin sfințenia actantului. Cine vrea să se consacre studiilor rozacruciene, trebuie să-și procure o măsuță de un metru pe cincizeci centimetri, pe care o va acoperi cu o pânză albă, numită *telesterion*, care înseamnă *„loc sacru pentru inițiere în mistere"*. Este echivalent cu *antimis*-ul ortodox. Un scaun. O oglindă nu prea mare, fixată de perete, deasupra mesei, așezată în așa fel încât subiectul, atunci când stă la masă, să-și poată vedea perfect în ea fața și umerii. Două sfeșnice în care să se afle lumânări lungi de circa 20 centimetri. Apoi o cutie cu chibrituri și o linguriță conică, de stins lumânările, atunci când se termină ceremonialul. Este interzis să se sufle în ele. O cruce din metal, având o roză în mijloc, plasată între cele două sfeșnice. În fine, o cădelniță pentru ars smirnă și tămâie. Crucea se așează pe masă între cele două lumânări. Acest decor formează telesterion-ul ritualic. Ba se admite și un arzător de tămâie și alte

ornamente sau simboluri rosacruciene, care să facă atmosfera cât mai plăcută. Sanctum-ul e ca o imagine de ikebana. Actantul trebuie să poarte şi un şorţ, ca o emblemă a muncii mistice pe care o fac rosacrucienii.

Telesterion-ul trebuie orientat către răsărit, cât mai departe de fereastră, în partea cea mai întunecată a camerei. Acest interior trebuie să rămână o taină absolută, să nu fie împărtăşită decât iniţiaţilor, care pot fi recunoscuţi prin parole şi *salutul mistic rosacrucian*, care constă din următoarele gesturi: Mâna stângă e lăsată de-a lungul corpului, iar cea dreaptă este adusă în dreptul pieptului, la circa 30 de centimetri de corp. Degetul gros, arătătorul şi mijlociul sunt unite şi îndreptate spre exterior, iar celelalte două degete rămân îndoite. Mâna astfel formată se duce până la înălţimea ochilor, apoi lateral spre sânul stâng, de unde se deplasează pe orizontală până în dreptul sânului drept, ca să fie din nou ridicată la înălţimea ochilor şi de aici, pe verticală, până la buric. Se lasă apoi mâna să cadă de-a lungul corpului. Acesta este simbolul rosacrucian. Liniile verticale şi orizontale se încrucişează în dreptul inimii, loc în care *rosa* se află aşezată, simbolic, pe cruce. Degetele mâinii sunt îndreptate către exterior şi nu cum se întâmplă în cazul crucii creştine, când degetele sunt îndreptate spre interior, asupra sinelui, fapt dăunător, după rosacrucineni.

Ritualul are la bază ideea că omul nu poate modifica decât legile pe care le-a creat singur şi, ca atare, el trebuie să se supună legilor cosmice pe care nu le-a creat şi să caute să le stăpânească sau să le utilizeze în folosul său. Această idee presupune un travaliu îndelungat şi mult studiu, pe baza învăţăturii rosacruciene, care poate fi cunoscută din cartea lui Max Heindel, **Cosmogonia Rozicruciană**. Acest studiu trebuie făcut numai în sanctum, unde actantul meditează şi învaţă să comunice cu conştiinţa cosmică, pregătindu-se să aibă revelaţii asupra misterelor pe care le caută. Acest studiu, atrag atenţia cercetătorii, nu are nimic cu practicile magice sau cu cultul morţilor, cum se întâmplă în spiritism, care îşi au originea în superstiţie şi ignoranţă. Dimpotrivă, prin el omul încearcă să stăpânească legile vieţii. Or acest lucru nu-i posibil fără muncă, fără cunoaşterea Eului interior şi punerea sa în dialog cu Eul exterior.

Iniţierea rosacruciană, deşi pe baza unor instrucţiuni primite de la şefii Marii Loje, este o problemă personală, un rezultat al forţelor proprii, al răbdării şi perseverenţei individuale. Evident, accesul la mistere se învaţă de la un Maestru, iniţiat în tainele şamanice. Adesea în jurul unui astfel de guru, în Egipt sau în India, se creau adevărate şcoli de iniţiere. Şi Iisus fusese iniţiat în mistere chiar de către Maestrul ceresc, deşi unii susţin că ar fi primit

Scanned with CamScanner

Lumina de la maeștrii tibetani. Și El ne-a învățat că rugăciunea mistică, profunda legătură cu Dumnezeu, se face numai în chilie, în taină, în mod personal și nemijlocit. La iluminare nu poți ajunge decât prin starea mistică la care te conduci prin inițiere. Și crucea, și chilia, și Delta mistic și alte simboluri au deci o origine christică, deși fondatorii ordinului rosacrucian, ca și cei ai francmasoneriei, susțin că ea se pierde în negura timpului, cu mult înainte de Hristos. Dovadă, zic ei, că ritualurile rosacruciene, ca și cele masonice, nu au un caracter religios. Mișcarea rosacruciană își are începutul în secolul al XIII-lea, atunci când clarvederea a dispărut și oamenii, cum spune Steiner, au fost atinși de o „întunecare spirituală". Acel moment de dispariție a clarvederii a pregătit cultura rațională pe care o trăim în prezent. Înainte, în antichitate mai ales, dominantă nu era gândirea rațională, ci percepția nemijlocită. Clarvederea a dispărut în epoca de obscuritate spirituală și pentru inițierea în riturile rosacruciene și apoi masonice se alegeau numai persoane deosebit de înzestrate. Dar, cum vom vedea, riturile se făceau tot prin invocarea și în numele lui Dumnezeu. În fond, toate aceste doctrine secrete au același scop ca și cele ne-secrete, ca filosofia gnostică, de pildă, care ar putea fi cuprinse în formula: „Cunoaște-te pe tine însuți ca să-i cunoști pe zei!" Și fiecare din aceste doctrine s-a dorit a fi calea ideală. Însă oricare ar fi ele și orice caracter ar avea, religios sau profan, toate fac apel la elementul spectacular, la decor, la costume, la o anumită gestică, la dialog, pe baza unui scenariu dinainte stabilit, cu o acțiune bine articulată, care se petrece într-un cadru special amenajat, tainic, numit fie *telesterion*, fie *sanctum*, fie Camera de Reflexie. Este locul de inițiere, unde se practică ritualul specific doctrinei respective.

## Camera de Reflexie

Numai că, la masoni, acest *sanctum* are pereții negri. Negrul este simbolul morții. Ideea a fost preluată din Misterele eleusine, unde inițierea celor care participau la ritual avea loc într-o sală din templul Demetrei, care reproducea regatul infernal al lui Hades, cel ce îi răpise fiica, pe Persephone. Orficii credeau că la Eleusis se află poarta secretă care se deschide spre Hades. Scenariul eleusin avea un caracter inițiatic, care nu le-a scăpat ocultiștilor. În această încăpere de reflexie, deci, sugerând infernul, se află, dacă nu un schelet, atunci obligatoriu două tibia și un craniu. Apoi mai există o masă scundă, un taburet, unelte de scris și hârtie, iar pe masă o bucată de pâine, un ulcior cu apă, o solniță cu sare grunjoasă, o farfurioară cu sulf, un

Scanned with CamScanner

felinar aprins și o clepsidră cu nisip. În afară de această recuzită, camera masonică prezintă mai multe inscripții atârnate pe pereți, într-o scară psihologică: *„Dacă curiozitatea te-a adus până aici, poți pleca!'*; *„Dacă sufletul tău a simțit frica, nu merge mai departe!'*; *„Dacă te temi că-ți vor fi dezvăluite defectele, nu vei fi primit printre noi!'*; *„Dacă ești în stare să te prefaci, tremură pentru că vei fi descoperit!'*; *„Dacă ții la distincțiile omenești, ieși, căci nu te va cunoaște nimeni aici!'*; *„Dacă perseverezi, vei fi purificat de către Elemente, vei ieși din abisul Tenebrelor și vei merge către Lumină!'*

Parcă erau precepte scoase din Tolkien, din filmele S. F. Dar poate că e tocmai invers, poate că tocmai scenariile lor puerile, pline de tot felul de Elemente și Forțe ale Întunericului, se bazează pe acest spectacol inițiatic sui generis. Asocierea este posibilă, pentru că tot ritualul masonic seamănă cu un spectacol al intimidării, departe de elementul sacru aflat în orice religie. Masoneria nu este o religie, este un Ordin cu legi rigide, primitive. Un fel de inchiziție cu legi punitive din care este exclus Dumnezeu, deși, în mod paradoxal, inițierea se face numai în numele Lui. Legile ei sunt, de fapt, sentințe, porunci obligatorii. Ele se află dispuse în jurul unui Cocoș și al unei Clepsidre, embleme pictate care sunt reprezentările plastice ale cuvintelor Vigilență și Perseverență. Cocoșul simbolizează deșteptarea forțelor adormite, iar Clepsidra Timpul nemilos, atribut al lui Saturn, care se scurge îndepărtând putrefacția – culoarea neagră a alchimiștilor, aici, pereții negri ai Camerei de Reflexie.

În cartea lui Fulcanelli însuși Nostradamus este înfățișat în Cabinetul său de Reflexie, înconjurat de toate aceste inscripții și obiecte, în timp ce Cocoșul anunță sfârșitul nopții și triumful apropiat al zorilor! Nu lipsește nici secera. Secera morții. Însă în alt sens. Cică ea, împreună cu oasele, craniul și clepsidra, care se referă la Timp, implicit la Plumb, simbolizează moartea profanului și nașterea lui din nou, în spirit, altfel spus, în limbaj alchimic, transmutația plumbului în aur.

Autorii masoni te avertizează însă că aceste probe nu au scopul de a-l speria pe candidat, ci de a-l ucide pe vechiul om profan din el și de a-l pregăti pentru o nouă naștere. Dar nu în sens creștin, mistic, ortodox, în sens liturgic. Dimpotrivă, masoneria leagă credința în nemurirea sufletului de reîncarnare. Însă nu lipsește nici mistica creștină din concepția acestui ordin. Atunci când inițiatul va ieși din acest cavou, căci Camera de Reflecție este concepută ca un mormânt, după ce va trece prin putrefacția alchimică, va învia, adică va fi în stare să înceapă ciclul transmutațiilor. Așa

Scanned with CamScanner

se face că toate gradele masonice depind de ritualul inițierii Discipolului, că primul grad francmasonic este esențial. De la el purcede totul. În Cabinetul de Reflexie se află *in nuce* tot ce va urma. Înseși principiile hermetice, aflate în cupe, adică sulful (spiritul), sarea (înțelepciunea și știința) și mercurul (cocoșul atribuit lui Hermes). Sulful este principiul bărbătesc, mercurul principiul femeiesc, iar sarea cel neutru. Sarea este atributul cumpătării, față de sulf care simbolizează contrariul, adică ardoarea. Sulful (spirit/bărbat/echer) și Mercurul (femeie/perpendiculară) sunt principii antagoniste, primul pleacă din interiorul ființei, celălalt din exterior. Dar ele se echilibrează în sare (înțelepciune/neutru/nivel), care constituie partea stabilă a ființei.

## Cocoșul

Novicele trebuie să le aibă pe toate, să fie în același timp ponderat și entuziasmat, dar mai ales cutezător și vigilent, Cocoș adică, fiindcă această pasăre nu se teme de nimic, nici de leu, implicit de soare/aur. Și Creangă, în **Punguța cu doi bani**, ne prezintă un cocoș atât de viteaz încât, la un moment dat, îi înghite pe toți, pe toți dușmanii săi. N-ar fi exclus ca și marele nostru povestitor să fi fost francmason, altfel de ce a fost considerat eretic și caterisit?! Dar el era cel mai bun prieten al lui Eminescu și, după unii biografi recenți, poetul dormea cu un pistol sub pernă de teama francmasonilor. Este greu de crezut însă că în spatele acestor amenințări de care se temea Eminescu a stat Bădița Creangă! Atunci ar înseamna că și persecuțiile pe care le-a suferit Blaga își au originea în atitudinea sa față de „cocoșii apocaliptici"! Dar poetul-teolog s-a inspirat din obiceiul creștin de a fixa un cocoș din tablă pe turla bisericilor și mai ales pe clopotnițe, cum se obișnuia încă din evul mediu, Cocoșul fiind crainicul soarelui, vestitorul zorilor, cel ce dă știre despre ivirea luminii. Cocoșul anunță deci lumina pe care va s-o primească discipolul.

Nu se dă însă nici o lămurire cu privire la durata deșteptării, a îndoctrinării și în cât timp inițiatul va primi Lumina. La mănăstire, noviciatul poate ține cât trăiești. De la soră fără scofie la maică și maică stareță trece, uneori, o viață. La masoni, oare toate aceste virtuți discipolul le obține la botez, în chiar actul inițierii? Asta depinde de el, desigur, de cât este de sârguincios, de cât de repede scapă de balastul existențial, de elementele de putrefacție ale ființei, de aceea în camera funebră, în cabinetul de reflecție, el arde trecutul său și se purifică, pregătindu-se să primească Lumina.

Scanned with CamScanner

## Pactul cu diavolul

Am spus că pe masa Camerei de Reflexie se mai află o pană şi hârtie de scris. După ce profanul s-a lepădat de sine şi s-a luminat pentru noua viaţă, este invitat să răspundă în scris la trei întrebări: *„Care este datoria ta faţă de Dumnezeu?'*; *„Care este datoria ta faţă de tine însuşi?'*; *„Care este datoria ta faţă de ceilalţi semeni?'* În cartea lui Boucher, şi nu numai, găsim detalii despre acest moment al iniţierii, cu care se încheie partea ei teoretică. Urmează partea cea mai importantă, testamentul. Candidatul este rugat să-şi facă testamentul, să depună în scris un *tester*, o mărturie (de la latinescul *testeri*), în care să-şi mărturisească intenţiile, care vor trebui urmărite şi îndeplinite de iniţiat. Este obligaţia lui de viitor. În nici o religie nu se întâmplă aşa ceva. E ca şi cum te-ai înscrie într-un partid. Dacă discipolul şi-a exprimat voinţa de a veni aici, ce rost mai are să facă acest pact? Nu e un „pact cu diavolul"? Atmosfera este, oricum, faustică, deşi tester-ul este considerat un act simbolic. Dovadă că, ulterior, acest înscris este ars şi cenuşa îi va fi dată discipolului într-un plic spre amintire.

## Ritualul dezgolirii

Acum neofitului, în această fază fizică a iniţierii, nu i se mai spune candidat, discipol, ucenic, iniţiat sau postulant, ci recipiendar. Poate pentru că, eliberat de metale, e ca un recipient gol, gata să fie umplut cu noua învăţătură. El este dezbrăcat de o parte din veştminte. Îi vor rămâne dezgolite braţul şi sânul stâng, piciorul şi genunchiul drept, iar piciorul stâng îi va fi descălţat. Formidabil! Nu tot aşa l-a înfăţişat şi Michelangelo pe Moise? O fi fost şi Michelangelo mason? Se pare că toţi marii florentini au fost masoni. Familia Di Medicis nu-i ocrotea decât pe oamenii lor. La *San Pietro in vincoli* din Roma aşa e înfăţişat Moise, dezgolit ca în ritualul mason. Dar nu în felul acesta se îmbrăcau şi soldaţii romani? Doar n-o fi fost şi armata romană masonică! De ce nu?! Masonii au introdus în plus descălţarea piciorului stâng.

Discipolul iese din Camera de Reflecţie cu inima dezgolită, cu genunchiul drept la fel, ştiut fiind că genunchiul dezgolit semnifică pietatea filosofică ce prezidează asupra Adevărului. Sensul e acelaşi cu îngenuncherile noastre creştine. Însă la masoni pietatea nu se obţine prin îngenunchere, ci doar prin dezgolire. Poate că şi dezgolirea e un fel de îngenunchere. În ceea ce

Scanned with CamScanner

privește descălțarea, faptul acesta se practică și la noi, în popor. Când intri într-o casă, în semn de respect pentru gazde, te descalți. Este aici o reminiscență din cultul dacic, fiindcă în sanctuarul lui Zamolxe se intra descălțat. În orice loc sacru se întâmplă la fel și orice casă de creștini, din care nu lipsesc icoanele și candela, este un loc sacru. Gestul există însă și la orientali. Când am intrat în Moscheea lui Omar, la Ierusalim, am fost nevoit să mă descalț. Și oricine intră într-un templu este obligat să o facă. Obiceiul există la mai toate popoarele.

Se pare că izvorul lui se află în legenda lui Jason. Acest erou s-a întâlnit pe malul unui râu cu o bătrână care voia să treacă pe celălalt mal. El a luat-o pe umerii săi și a trecut-o apa. Aici însă Jason avu surpriza s-o vadă pe femeia fanată cum își schimbă subit înfățișarea, luând chipul Junonei, zeița cerului. Ea i-a promis că-l va proteja în toate acțiunile sale. În timpul traversării râului însă, Jason își pierduse una din sandale, ajungând în cetatea din apropiere cu piciorul gol. El nu avea de unde să știe că un oracol îl prevenise pe Pelias, regele cetății, să se păzească de un bărbat ce poartă doar o singură sanda. Neliniștit, Pelias îl întreabă pe Jason: *„Ce i-ai face unui cetățean despre care o prezicere spune că atentează la viața ta?'* Și Jason i-a răspuns: *„L-aș trimite să caute Lâna de Aur'*. Ceea ce Pelias a și făcut. Pierderea unei încălțări este, așadar, cauza faimoasei expediții a Argonauților, care este o călătorie inițiatică. Toți cei ce căutăm ceva săvârșim o dezgolire, adică o călătorie inițiatică. În acest sens, suntem argonauți, adică masoni.

Interesant este altceva și anume că orice element din procesul inițierii este tradus de autorii masonici în termeni poetici. Întregul spectacol este metaforic și simbolic. Și fiecare nou autor, care îi continuă pe ceilalți, de, cărțile din cărți se fac!, aruncă în joc o explicație poetică inedită. Plantagenet, de pildă, îi face recipiendarului un portret grotesc, parcă îl și vede aievea cum stă dezgolit fizic, ca și cum a ieșit dintr-o încăierare cu hainele rupte. Dar vine Wirth și spune că sânul dezgolit indică sinceritatea, iar genunchiul și piciorul descălțat nuditatea, contactul nemijlocit cu solul. La creștini acest lucru se manifestă prin îngenunchere. Indiscutabil, între inițierea masonică și slujbele creștine sunt legături mitice. Tot sandua lui Jason este cauza îngenuncherilor liturgice!

## Arborele Sefiroth

Dar și mai profunde legături sunt între inițierea masonică și **Kaballa** ebraică, poate cu trimiteri la Kaaba, vechi templu arab din Mecca, de formă

Scanned with CamScanner

cubică, asemenea pietrei cubice a masonilor, loc considerat de lumea arabă centrul lumii. Aici este venerată faimoasa „piatră neagră", un bloc de bazalt, care ar fi fost montată în cer și adusă pe pământ de îngerul Djabrail (Gavriil). Cum am spus, circulația motivelor este universală și de aceea religiile se întrepătrund. Nu este de mirare că inițierea masonică este inspirată din Kaballa, în care se aseamănă părțile corpului omenesc cu acelea ale Arborelui Sefiroth. Novicele ortodox este la fel de îmbrăcat ca și cel mai înalt ierarh. Dar în masonerie recipiendarul nu este nici gol, nici îmbrăcat și prin părul său (Kether/Coroana arborelui) el comunică cu rădăcinile (Ain-Sof), iar prin picioare cu Regatul (Malkuth), cu Pământul-mamă. Nu întâmplător maestrul inițiator așează vârful unui braț al compasului masonic pe inima recipiendarului, inima (Tiphereh) fiind considerată centrul roții solare, care leagă susul și josul, dreapta și stânga și îmbrățișează totul în focul divin al armoniei universale.

Apoi recipiendarul este legat la ochi cu o bandă neagră și invitat să bată la ușa templului. Întrebat de ce bate, el își exprimă dorința de a fi primit mason. Dacă se constată că este cu adevărat liber și are moravuri sănătoase, i se acordă dreptul de a intra în sanctuar. Deasupra ușii templului se află un triunghi cu vârful în sus, acel Delta Luminos pe care l-au luat și ortodocșii, i-au adăugat în mijloc un ochi și l-au pus pe toate bisericile lor, ca simbol al trinității și al ochiului divin. Delta este a patra literă a alfabetului grecesc, în formă de triunghi, și este simbolul adevărului. Ușa se deschide cu zgomot și discipolul, înclinându-se până la pământ, trece pragul templului. Ușa este strâmtă, ca el să simtă umilința, așa cum se întâmplă la Biserica Nativității din Bethleem, unde intrarea în ea se face printr-o mică deschizătură în zid. Această intrare incomodă este inaccesibilă celor corpolenți. În vechime candidatul mason, după ce pășea pragul templului, era obligat să meargă târâș printr-un culoar strâmt ca un prunc care se naște. Cabinetul de Reflexie a fost uterul în care s-a dezvoltat foetusul, iar acum el se naște, vine pe lume printr-un efort suprem, legat fiind prin cordonul ombilical, simbolizat printr-o frânghie pusă pe gâtul aspirantului la calitatea de mason. Acest mers de-a bușilea este și semnul umilinței și seamănă cu canonirea creștină atunci când în unele biserici credincioșii trec pe sub masa pe care se află moaștele unui sfânt.

Scanned with CamScanner

## Spectacolul călătoriilor inițiatice

În sfârșit, în templu! Aici, pe un perete, se află un fronton triunghiular, deasupra căruia este așezat un compas cu vârfurile către cer. Având ochii legați, recipiendarul nu vede nimic din toate acestea, dar simte cum vârful unei săbii îi apasă pieptul. Sabia este simbolul Verbului, este arma heruvimilor aflați în grădina deliciilor, cum se scrie în geneză, care făceau să scânteieze o sabie de foc, pentru a păzi drumul ce ducea la Arborele Vieții. Deci orice moment al inițierii se bazează pe Biblie, este legat de o idee scoasă din ea. Dionisie Areopagitul, un sfânt martir, convertit la creștinism după ce a auzit cuvântul Apostolului Pavel în Areopag, a dat o clasificare a îngerilor, pe care o comentează pe larg Steiner în una din cărțile sale. Fiecare categorie de îngeri are câte un însemn distinctiv. Heruvimii țin în mână o sabie de foc. Aceasta este sabia masonică, sabia înflăcărată a paznicilor angelici. Are o formă ondulată pentru a sugera mișcarea flăcării. Ragon susține că acest moment are rădăcini în ritualul cavalerilor de Malta, în investirea unui cavaler. Atingerea discipolului cu sabia este însoțită de cuvintele: „*Eu vă creez...*" Cel care rostește aceste cuvinte, care săvârșește acest act creator, ține sabia cu mâna stângă. Iar în momentul când inițiatul primește Lumina, toți membrii Lojei își îndreaptă vârful săbiilor lor către el, canalizând energia benefică în ajutorul lui.

În centrul Lojei se află o axă în jurul căreia discipolul își începe călătoriile, adică se rotește precum oamenii cavernelor în jurul focului sau al totemului. Această „circumambulație" semnifică profunda căutare a conștiinței. Prima călătorie constă din înfruntarea obstacolelor vieții, figurate printr-un drum neregulat pe care inițiatul îl străbate, în timp ce în preajma lui se iscă o larmă asurzitoare. I se întind curse, i se pun piedici, trebuie să urce și coboare povârnișuri. A doua călătorie, postulantul o face cu prudență, merge când mai repede, când mai încet, știind prin ce-a trecut. Acum însă el este supus unei noi probe, a purificării prin apă. Este botezul spiritual, care îl spală de toate păcatele. Un clinchet de arme sugerează luptele pe care omul le dă în permanență în viață. Inițiatul trebuie să traverseze netemător câmpul de luptă, să nu fie atras de nici una din părțile adverse care se ciocnesc. În fine, a treia călătorie este proba focului. Discipolul trebuie să treacă un triplu cerc de flăcări. El este acoperit cu o mantie protectoare și merge fără dificultate, fără să-l mai oprească vreun obstacol sau să-l mai sperie vreun zgomot. El stă în mijlocul flăcărilor umplându-se de energia ocultă care îi va revela cunoașterea abstractă (simbolizată prin Palatul lui Platon) și îl va face să realizeze faptele cele mai îndrăznețe.

Scanned with CamScanner

## Ritualul investiturii

În sfârşit, investitura. Maestrul Lojei creează un om nou, face din profan un neofit. Îl primeşte pe neofit, pronunţând în faţa sa cuvintele: *„Eu te creez, te consacru şi te primesc Discipol-mason"*. Maestrul ridică sabia, pe care o ţine cu mâna inimii, deasupra capului profanului şi loveşte de trei ori în lama săbiei cu ciocanul aflat în mâna dreaptă. Alte loje procedează ca la ungerea cavalerilor: Maestrul aşează sabia succesiv pe umărul stâng, pe cel drapt şi la urmă pe cap, lovind uşor cu sabia şi pronunţând cuvintele celor trei stâlpi: Binah (Inteligenţa), Hochmah (Înţelepciunea) şi Kether (Coroana). Cele trei poziţii ale sabiei corespund simbolului ternar al Arborelui Sefiroth.

Investitura masonică este, aşadar, un ceremonial inspirat din **Kabbala** evreilor. Cei trei stâlpi ai francmasoneriei ar fi Frumuseţea, Forţa şi Înţelepciunea. După ce neofitul primeşte parola de recunoaştere, semnele şi atingerile care îl fac să fie recunoscut ca Discipol mason, este condus lângă supraveghetori, care îl poartă într-un „careu lung", fiind declarat membru activ al Lojei, ceea ce înseamnă că de acum înainte toţi masonii din lumea întreagă trebuie să-i acorde protecţia şi ajutorul. Adunarea îl aclamă şi îl invită să se aşeze pe primul loc din rândul întâi al Coloanei de Nord a templului. La sfârşitul şedinţei de lucru a Lojei, neofitului i se înapoiază metalele de care a fost deposedat la începutul ceremonialului. Ele nu mai au nici o influenţă asupra celui care s-a purificat şi s-a lepădat de prejudecăţi. Nu-i rămâne decât să participe la şedinţe şi la investiturile altora, ca să mediteze la propria sa investitură, să aprofundeze simbolurile şi sensurile iniţierii.

## Computerul antroposofic

Trebuie să spun că am avut surpriza să cunosc un preot care nu numai că auzise de Rudolf Steiner, dar un raft din biblioteca sa era plin numai cu lucrări semnate de acest autor ocult, poate chiar mistic. Mai mult, pe biroul acestui preot cărturar trona un computer. Mi-am imaginat că şi în chilia părintelui duhovnic al mănăstirii Buciumeni se află unul. El locuia într-o veche casă din prima generaţie de clădiri mănăstireşti, care se afla vizavi de biserică. Oricum, acel preot îşi justifica prezenţa computerului în chilia sa prin aceea că şi biserica trebuie să intre în pas cu lumea dacă nu vrea să piară şi că un astfel de instrument de lucru, computerul, este astăzi indispensabil. Prin internet aflase de Steiner. Apoi îşi procurase cărţile lui. El

Scanned with CamScanner

nu-l considera pe Steiner nici mistic, nici ocult. Pur și simplu Steiner este un om de știință, un antroposof, și în câteva cuvinte îmi spuse ce-i antroposofia („*știința despre spirit*") și cu ce se ocupă (punerea în viață, în practica diferitelor domenii, a energiiilor emanate de iubirea lui Hristos). Dar mai ales, era convins de asta, Steiner se ocupă cu dezocultismul, dezvăluind ceea ce altora le este interzis.

Mai mult, Steiner este primul care în cursurile sale a vorbit despre „*creștinismul rosacrucian*", cel ce „*face posibilă apariția eterică a lui Hristos*", și, în general, despre **Creștinismul esoteric**, cum se intitulează cartea în care sunt adunate conferințele sale, unde dezvăluie originea esoterică a creștinismului și mai ales influența sa spirituală în viitor. Tălmăcirile pe care Steiner le-a făcut Noului Testament sunt fundamentale și biserica trebuie să le cunoască. Orice preot liturghier ar trebui să ia cunoștință de lucrări ca **Evanghelia după Luca**, **Evanghelia după Ioan**, **Evanghelia Sfântului Ioan în raport cu celelalte trei Evanghelii** sau **Bhagavad-Gita și Epistolele lui Pavel**. Noi considerăm că doar Biblia e suficientă. Ea e Cartea Sfântă, Cartea Cărților și gata. Dar nu e chiar așa. Însuși Apostolul Pavel spune că tot ce se profețește în Biblie are nevoie de tălmaci. Și nu doar de unul. Duhul Sfânt îl alege pe cel care e mai bun interpret. Și Biblia e o carte mistică, interpretată și interpretabilă în fel și chip. Unul din acești buni tălmaci este după mine Steiner. Nu mai vorbesc de conexiunile pe care le face el cu celelalte religii pe filiera ocultă. Din această perspectivă teosofică și antroposofică, Biblia ni se înfățișează în cu totul altă lumină. Dar nu numai Biblia, ci însuși creștinismul. Ceea ce spuneam referitor la esența infinit repetitivă a Liturghiei, a spectacolului religios în general, este valabil și despre creștinism. O spune Steiner în **Evanghelia după Luca**: „*În esența sa creștinismul este incomensurabil și poate fi contemplat din punctele de vedere cele mai diferite*", adică dintr-o infinitate de puncte de vedere. El demonstrează că „*Evanghelia lui Ioan este o sursă originară de o profunzime infinită*", iar prin studiul celorlalte Evanghelii arată că există și alte posibilități „*de a pătrunde dintr-un alt punct de plecare în profunzimile creștinismului*". Antroposofia este pusă în slujba religiei creștine, a Noului Testament, a Evangheliilor care „*se prezintă pentru antroposof ca documente alcătuite de oameni inițiați și clarvăzători care au avut acces la profunzimile lumii, la esența existenței și a vieții*".

Și mai putem spune că o asemenea viziune e străină de biserica noastră? Tocmai caracterul incomensurabil al creștinismului face din Liturghie un spectacol unic și repetabil la infinit. Și preotul cărturar îmi spunea că o

Scanned with CamScanner

astfel de viziune, mie, ca practician al bisericii, îmi foloseşte nespus de mult. Eu nu pot predica orbeşte, am nevoie să mă înarmez cu această infinitate a punctelor de vedere prin care este contemplat creştinismul. Îmi foloseşte enorm. Aşa cum îmi foloseşte şi atacul declanşat de Steiner împotriva spiritului luciferic al lumii contemporane. Şi o face temeinic, cu argumente istorice şi antroposofice imbatabile. O serie de lucrări oculte fundamentale tăinuite până la el, cum ar fi capodopera lui Blavatsky, **Isis dezvăluită** (1877), dedicată misticii vechi, care continuă revelaţiile esoterice ale lui Henricus Madathanus Theosophus făcute publice în 1785 în lucrarea **Figurile secrete ale rosacrucienilor**, sunt acum decodificate şi ideile lor misterioase puse în circulaţie.

Ceea ce a început Steiner, a desăvârşit Internetul, care este cea mai mare reţea de destăinuire – tot cu mijloace spectaculare, electronic codificate prin programe supersofisticate – a oricărui fel de ocultism, deşi reculul la bombardarea informaţională este diversiunea prin dezinformare. Şi Blaga spunea că nu trebuie să dezvăluim misterele, *„să nu strivim corola de minuni a lumii"*, să nu le dăm pe mâna profanilor, asemănaţi cu diavolul, căci se vor răzbuna. A dezvălui un mister înseamnă a-l ucide. Şi totuşi Steiner a făcut-o. Creând noi mistere. Iar pe urmele lui mii de internet-işti şi fuckyou-cişti. Curajul său însă a adunat mulţi prozeliţi, care i-au închinat şi o biserică, Biserica antroposofică din America, ţara tuturor religiilor şi sectelor (în jur de două mii). În orice caz, experienţa ocultismului occidental, care a generat curente diferite de înţelepciune şi chiar o lojă de mare spiritualitate, care conservă toate iniţierile, începând din vechea perioadă atlanteană, nu poate fi ocolită de artist, de cel ce vrea să aibă *clarvedere*, şi a dovedit-o cel dintâi Goethe, prin poemul său **Misterele**.

## Mimesis-ul religios

În Liturghie se resimt, ba chiar se văd (*téâtron*) toate aceste influenţe, ale iudaismului în primul rând, în care se află sămânţa creştinismului, dar şi ale budismului sau islamismului primitiv, cum sunt ghemuirile, rugăciunea ghemuită. Spectacolul de teatru este însă altceva, el este, cum spunea Brecht, divertisment, cu scop deletactiv, diferit deci de cult. Brecht, în teatru, şi Eisenstein, în film, au dezvoltat linia lui Eschil, iar Chaplin, în comedia mută, lina lui Aristofan şi Plaut. Spectacolul are un scop în sine, fie că vrea să producă lacrimile, fie râsul. Spectacolele nu au o ideologie, ele sunt artă fără scop. Numai cele comuniste aveau la bază o ideologie,

Scanned with CamScanner

ideologia partidului comunist, care cerea imperios ca orice spectacol să aibă un scop practic, ca religia, ideologia comunistă înlocuind religia tradițională cu propria sa religie, cu propriile sale fetișuri, instituind teroarea în cultură, transformând arta în instrument de propagandă, subsumând-o până la anulare așa-zișelor scopuri formative, educaționale. Arta adevărată s-a strecurat însă, în ciuda cortinei de fier a noii religii, pe care o descrie exhaustiv Lucian Blaga în romanul său postum **Luntrea lui Caron**.

Adesea, arta spectacolului a fost salvată de comedie și în special de *commedia dell'arte*, care este prin ea însăși un fenomen ritualic, care se bazează pe repetarea tipurilor, care conține elemente de rit. Totodată, ca o reacție la agresiunea noii religii, care azi se manifestă la extrema cealaltă, prin fenomenul fuckyoucist al defulării, care a instituit religia înjurăturii, pe lângă artiștii care au păcălit cenzura prin „*arta de a trișa*", de care vorbea René Clair, a pus umărul și spectacolul religios, Liturghia, care prin definiție se bazează pe rit, pe ritual, pe repetarea unor gesturi și invocații, care duc la transa mistică. Și oricât ar părea de ciudat, biserica, prin slujbele sale, a fost și a rămas o rezistență la orice fel de extremism, slujbele fiind preferate de popor, tocmai pentru elementul lor spectacular special, care îl face să se identifice cu rugăciunea și trăirile mistice. Omul are „*darul înnăscut al imitației*", iar omul simplu trăiește, în general, prin imitare, fiind, dintre toate viețuitoarele, conform **Poeticii** lui Aristotel, „*cel mai priceput să imite*" și ajunge mai repede la starea de transă decât un intelectual, spectator sofisticat, mai greu de convins, care consideră spectacolul religios o formă depășită, primitivă, de artă. Atât timp cât tragedia și comedia, arta în general, sunt *mimesis*, adică imitație a unei acțiuni („*toate artele sunt niște imitații*"), spectatorul va căuta să le imite. Ce să mai vorbim de cazul ditirambilor, care mai aveau încă un caracter sacru și celebrativ, sau de cazul slujbelor religioase propriu-zise, care au o natură repetitivă, care trăiesc din imitație, slujitorii imitându-se unii pe alții din generație în generație, iar credincioșii, la rândul lor, îi imită pe aceștia, transmițând și urmașilor lor același talent imitativ?!

## Religia înjurăturii

Pe acest fond, al absenței motivațiilor sau al simplei motivații imitatoare („fac și eu ce am văzut la părinții și bunicii mei"), al rigidității și păstrării cu strictețe de fier a dogmelor religioase, s-a și dezvoltat spectacolul modern, care, de la Brecht la forma „Fuck off", este un spectacol

Scanned with CamScanner

antimistic, antiritualic, distanțat, lucid, care nu urmărește decât să insulte și să șocheze. Oricum, se vrea distrugător de tabu-uri, deși licențiozitatea, înjurătura, așa cum am arătat, are atingere cu sacrul, se referă la lucruri sfinte, pe care le alterează, le ia în răspăr, încălcând porunca lui Moise de a nu lua numele Domnului în deșert. Pe de altă parte, înjurătura imprimă o stare de furie, un anumit ritm de manifesatare, o nouă „religie" a comunicării, fiind, până la urmă, o formă de nemulțumire și de protest. Desigur, în cazurile extreme, ea generează violența și chiar războaiele, multe din ele având la origine cearta dintre doi comandanți de oști.

Latura creativă a înjurăturii se manifestă numai atunci când hulitorul hulește cu un scop înalt, când ia ca pretext injuria sau calomnia pentru a se ridica la o idee, la artă, precum în **Aria calomniei**. Că are atingere cu sacrul, cu ritmul ritului, se vede imediat prin aceea că înjurătura presupune o ridicare a tonului, ca în *commedia dell'arte*, care a păstrat din vechea satiră predilecția pentru obscen. Desigur, în teatrul antic obscenitățile erau doar sugerate prin dans, în comedia modernă, în schimb, ele stau sub lozinca: „cine înjură mai tare". Aici stă secretul comicului arlechinesc și burlesc, al umorului grosier, gen *slapstick*, din comedia mută americană, dar și convingerea că acela „care înjură mai tare" are și dreptate sau, în orice caz, va câștiga bătălia, „dialogul" cu dușmanul său, uneori acest „dialog" degenerând în violență și chiar în războaie. Evident, înjurătura este și o formă degradată de blestem, blestemul scatologic, care se adresează unui adversar pe măsură, având drept corolar ținta de a-l jigni pe spectatorul indolent, de a scuipa în obraz burghezia putredă și comodă de la putere.

La urma urmei, nici slujitorii credinței nu sunt chiar ușă de biserică. Și biserica are înjurăturile ei specifice, grijaniile (însăși cuminecătura, grijania, a ajuns o sudalmă!) și afuriseniile (blestemele) ei, iar atunci când cineva mai luminat o supără, îi zgâlțâie înțr-penelile, cum a făcut monahul augustinian Martin Luther, aplică formula excomunicării, a anatemelor ei cumplite, degenerând până la arderea pe rug a unor sfinți (vezi cazul Ioanei d'Arc). Nu întâmplător Papa Ioan Paul al II-lea și-a cerut iertare, în numele bisericii catolice, pentru toate fărădelegile pe care această biserică le-a comis, mai ales în timpul inchiziției. Nemaivorbind de faptul că acest păcat bisericesc generează fantoma fără de leac a superstițiilor, care și ele au un caracter repetitiv și sunt adânc înrădăcinate, ca buruienele neplivite, în solul religiei, coexistând și „evoluând" o dată cu ea.

Deocamdată, la noi spectacolul fuckycucist nu are nici o ideologie, nici un lider, nici un arhanghel Mihail, se practică la întâmplare, dar ar trebui să aibă

Scanned with CamScanner

una, să intre în curentul mai larg al „furioșilor", să fie în același timp și o provocare, o căutare creatoare, nu numai o ruptură sau o furie în sine, așa cum este filmul **Furia**, spectacolul de la Theatrum Mundi **Pietonul și furia**, după Eugen Ionescu, și alte furii de „luni", consumate la o cafea și o țigară la Green Hours.

## Al unsprezecelea păcat

Înjurătura este un păcat. Un mare păcat. Nu mai mare însă decât păcatul ignorării. Mai ales când ignorarea se manifestă față de ceva sfânt. Ce spectacol cumplit este această formă de fanatism dogmatic! O astfel de întâmplare mi-a fost dat să trăiesc chiar la mănăstirea Buciumeni. Într-o după-amiază de vară, la câteva zile după hramul mănăstirii, am cunoscut un călugăr, înalt, supt, cu o barbă neagră încâlcită și cu priviri înfricoșate de parcă în ochii lui se aciuise o sălbăticiune, care însoțea o familie bogată de baptiști americani ce se convertiseră la creștinism și veniseră în România să viziteze cât mai multe lăcașuri sfinte, care să-i inspire, să construiască și ei acolo, în Texas, de unde erau, o bisericuță ortodoxă.

În naivitatea mea, am vrut să le ofer și eu în dar ultima mea carte, **Sfânta Treime a poeziei românești**, însă călugărul, ce purta numele unui sfânt prooroc, Simion, auzind despre ce-i vorba, mi-a retezat-o: „Nu mă interesează Eminescu! Noi avem o altfel de învățătură!" „Dar de ce, zic, eu să citesc Biblia și dumneavoastră să nu-l citiți pe Eminescu? Eu cred că avem nevoie și de Biblie și de Eminescu!" Și cu o voce care nu mai lăsa loc nici unei replici, călugărul Simion mi-a zis: "Nu v-am spus că nu mă interesează nici un fel de Eminescu?! Și vă rog să vă vedeți de drum!"

M-am crucit, adică mi-am făcut cruce la propriu, și mi-am văzut de drum, iar pașii m-au dus sub un șopron, unde câteva măicuțe și preotul mănăstirii curățau dintr-un coș cireșe, le depărtau codițele și le puneau în borcane pentru compot, foarte necesar la iarnă. Părintele duhovnic al mănăstirii, deși pensionar, predică încă cu mult patos și își iubește altarul ca pe ochii din cap. E un om deschis, în tradiția vechilor preoți ortodocși, spoveditor în orice clipă și cu mult umor. Când îl întrebi cum îl cheamă, îți arată o nară și zice: Nare. Mihail Nare. Deși părintele are, are multe daruri de la Dumnezeu, spune că-l cheamă Nare, fiindcă așa i-au spus țăranii unui strămoș de-al lui, care, atunci când se duceau la el să-i ceară ceva, răspundea că n-are! Îl luase pe „n-are" în brațe și de-atunci așa i-a rămas numele: „Ăla a' lu' N-are!" Unii îi mai ziceau și „ăla a' lu' Fără!" Cu limba țărănească te pui!? Are atâtea subînțelesuri și sucituri că în fiecare țăran zace un mic

Scanned with CamScanner

Creangă. Așa e și popa Fărănare. Și câte nu are părintele Mihail?! Ceasuri întregi am discutat despre **Epistola întâi către Corinteni** a Sfântului Apostol Pavel, în special despre cele aflate în Capitolul 6, verset 9, unde Apostolul îi pomenește pe cei care săvârșesc păcatele capitale: desfrânații, închinătorii la idoli, adulterii, malahienii, sodomiții, furii, lacomii, bețivii, batjocoritorii, răpitorii, care, toți aceștia, *„nu vor moșteni Împărăția lui Dumnezeu"*.

După cum observăm, sunt **zece**, similare poruncilor lui Moise, și nu **șapte păcate**, cum le-a răspândit poporul și filmul american cu același titlu: **Șapte păcate** (T. Garnett, 1940), avându-i în rolurile principale pe Marlene Dietrich și John Wayne. Și cică tinerii, la spovedanie, îi mărturisesc că sunt stăpâniți de cel de-al patrulea păcat, „foarte răspândit prin tineretul de azi". S-a mirat când a văzut că sunt așa de neștiutor în privința tineretului malahian. Multe am discutat și despre Ierusalim, despre păcatele care se întâmplă acolo, unde se manifestă în special tagma batjocoritorilor, chiar în preajma Sfântului Mormânt, pe Via Dolorosa, pe care arabii și evreii au transformat-o în tarabă de negoț și în câmp de lupte și unde scuipatul altor credințe e la loc de cinste. Măicuțele de la biserica românească sunt mereu scuipate când se întâmplă să le iasă în cale „perciunații", cei mai fanatici dintre evreii religioși.

- Toată planeta e un fel de Via Dolorosa, mai bine de noi aici, zicea, că suntem departe de acele păcate și trăim în pace, cu Biblia într-o mână și cu sapa în cealaltă mână, cu grija pentru roada pământului și la adierea codrilor străbuni, de pe vremea lui Ștefan cel Mare și Sfânt.

- Și totuși, l-am întrebat, ce-ai zice, părinte, dacă aici, unde mai deunăzi, la hramul Sfintei Treimi al mănăstirii, mii de pelerini au ascultat glasul inspirat și luminat al Prea Sfințitului părinte Casian, care ne-a copleșit cu deschiderea sa culturală și spirituală, care ne-a dat o pildă de ceea ce înseamnă dialog cu lumea, ce-ai zice dacă ai auzi pe cineva, pe un călugăr mai ales, că spune: „Nu mă interesează Eminescu!", ce-ai zice despre un astfel de om?

- Aș zice, mi-a răspuns prea cuviosul părinte Mihail, că-i un handicapat! Dumnezeu ne-a dat brațe să-i îmbrățișăm pe toți. Biserica nu ne învață să ne lepădăm de țară și de mamă, chiar dacă patria ultimă a credinciosului e în cer. Or Eminescu înseamnă pentru poporul român ceva sfânt, asemenea țării și mamei noastre!

Și în clipa aceea, o surioară tânără, care abia venise la mănăstire, o elevă pe nume Eugenia, aflată în vacanță și care visează să intre în cinul monahicesc, a început cu un glas duios să recite din **Rugăciunea** eminesciană, pe care toți țăranii, mai ales bucovinenii, o știu pe de rost, ca din

Scanned with CamScanner

Sfânta Scriptură:

Crăiasă alegându-te
Îngenunchem rugându-te,
Înalță-ne, ne mântuie
Din valul ce ne bântuie,
Fii scut de întărire
Și zid de mântuire,
Privirea-ți adorată
Asupra-ne coboară,
O, maică prea curată
Și pururea fecioară,
Marie!

Ca să te cunoști pe tine însuți, ca să-ți întărești credința, trebuie să treci probe, încercări, ispite și, implicit, să te raportezi la alții. Creștinismul e o formă de sinteză, superioară, a credințelor, dar ca să-l cunoști în adâncime, să-i culegi roadele, trebuie să-i cunoști istoria, ori istoria lui nu exclude mozaismul sau budismul, cum am arătat. A nu cunoaște iudaismul sau religia islamică e un păcat, așa cum păcat este și când un preot catolic, în chiar biserica în care păstorește, cum mi s-a întâmplat să aud o dată într-un sat făgărășan, îți spune: „Nu mă interesează ortodoxia!" Astfel de oameni sunt cu adevărat handicapați și printre păcatele capitale pomenite de Apostolul Pavel, ar mai trebui adăugat unul: păcatul exclusivismului, al dogmatismului fanatic, al handicapării de sine. Dumnezeu i-a dat omului capacitatea de a cuprinde cât mai mult și de a le îmbrățișa pe toate cele văzute și nevăzute, ori a te lipsi sau a refuza o dimensiune, cum e Dimensiunea Eminescu sau Dimensiunea Arghezi, față de care există și azi printre fețele bisericești o adversitate inexplicabilă, numele lui fiind asociat pe nedrept, din necunoaștere, cu apostazia, înseamnă a fi mai sărac spiritual și omenește, înseamnă, vorba părintelui Mihail, a fi handicapat.

Acest al unsprezecelea păcat, o boală mai veche prin eparhiile noastre, consecință a practicilor bisericești rigide, este, de fapt, păcatul prejudecății, al ignoranței și ignorării, al incapacității de a asculta (ce fel de învățătură este ascultarea care îi transformă pe anumiți călugări în ființe rudimentare?!), este, la urma urmei, păcatul de a nu ști să iubim. Căci dragostea, spunea Apostolul Pavel, le cuprinde pe toate și cine iubește, îl iubește și pe Dumnezeu, își iubește și aproapele. A nu te interesa de aproapele tău („*Iubiți-vă unii pe alții* – ne îndeamnă Iisus –, *cum și eu v-am iubit pe voi!*"), e cel mai mare păcat creștin. Ce fel de călăuză pentru niște baptiști convertiți poate fi un astfel de… creștin?!

Scanned with CamScanner

## Reîntoarcerea la sacru

Evident, pentru a spune adevărul până la capăt, nu putem trece cu vederea nici faptul că acestei tendințe a ignorării și a injuriei i se opune totuși, chiar din partea unor colegi de-ai fuckyouciștilor, mai cultivați însă, spectacolul religios, cum ar fi **Memoria celor care au trecut**, susținut de UNITER și cofinanțat de mai multe instituții din România și Franța. El are loc chiar în incinta unor biserici, precum Biserica italiană și Biserica franceză din București. Regia aparține lui Dragoș Galgoțiu, cunoscut prin montări după Shakespeare și prin predilecția sa pentru teatrul experimental (adaptări scenice după textele lui Petre Țuțea și după proza mistică a lui Dostoievski), și Ancăi Berlogea, care este și inițiatoarea acestui proiect. Regizoarea Anca Berlogea, fiica cunoscutului teatrolog și istoric de teatru Ileana Berlogea, este o specialistă în domeniu, ea obținând și un Master în teologie și arte sacre, la Institutul catolic din Paris, după ce a urmat teologia la Institutul Catolic din București. Autoare a unui film documentar despre persecutarea Bisericii Greco-Catolice din România de către comuniști, numit **Mărturii de credință,** și a altuia despre cardinalul Alexandru Todea, Anca Berlogea a realizat în 1999 transmisia în direct a liturghiei Papei Ioan Paul al II-lea, cu ocazia vizitei acestuia în România. De asemenea, ea a mai realizat dramele liturgice **Întoarcerea la Bethleem** și **Drumul crucii**.

Proiectul **Memoria celor care au trecut** a fost câștigat în urma unei licitații de proiecte pe programul „Culture 2000", segmentul „artele spectacolului", și el este un argument în plus, certificând faptul că fenomenul despre care vorbim în acest studiu este universal, că nu se petrece numai în România, dovadă că foruri internaționale competente încearcă să dea o ripostă acestei degradări morale care a cuprins întreg mapamondul teatral, cinematografic, muzical, plastic și de divertisment în general. Proiectul a constat într-un pelerinaj pe drumul către Santiago de Compostela (în Franța și Spania), itinerariu înscris în lista UNESCO, cu reprezentații, în limbile franceză și spaniolă, ale spectacolului **Memoria celor care au trecut**. Este singurul spectacol produs în România, cu actori români și francezi, cum ar fi Marian Râlea, Cristian Iacob, Dan Bădărău, Constantin Cojocaru, Aurélie Reygner, Marie Viginie Cambrieles, și chiar cu o actriță-măicuță, maica Emilia, care a avut deja numeroase reprezentații în spații sacre și de patrimoniu. El are la bază un scenariu inspirat din **Evanghelia după Ioan** și

Scanned with CamScanner

din unele mărturii contemporane, fiind însoțit de o prezentare multimedia. Este un spectacol despre puterea credinței. Spațiul bisericesc devine un cadru ideal pentru susținerea unui asemenea mesaj divin.

În general, la noi, teatrul religios este lăsat mai mult în seama poporului, și este o reală bucurie atunci când te întâlnești cu el în incinta unor biserici și mai ales pe scena marilor teatre, un exemplu în acest sens fiind spectacolul **Crimă pentru pământ** de la TNB, datorat lui Dinu Săraru și Grigore Gonța, o îngemănare sui-generis între actualitatea dramei țărănești și balada populară, elementul religios fiind prezent atât prin corul „Da Capo", devenit cor de maici, care ține loc de „bandă sonoră" sacră, cât și prin îndrăzneața apropiere de povestea Mântuitorului, moartea eroului, pe nume Damian, înconjurat de mironosițe, fostele lui iubite, amintind izbitor de moartea lui Iisus. Semnificativ este și faptul că acțiunea acestei drame este pusă sub semnul Bunei Vestiri. Există și un contrapunct al acestui filon pur sacru, care spune foarte mult despre felul cum a degenerat morala religioasă, care privește coexistența sacrului și profanului sau a diavolului și bunului Dumnezeu în una și aceeași persoană. Această altoire sui generis este exprimată înțelept prin vorba populară: *„Fă ce spune popa, nu ce face popa!"* Un popă cu astfel de metehne lumești, ne-ortodoxe, este personajul creat de Marin Moraru în spectacolul de la TNB. El este întruchiparea perfectă a preotului de lume. Un alt contrapunct este realizat prin apropierea de lumea Moromeților lui Marin Preda, aici „fierăria lui Iocan" fiind „cârciuma lui Pafnutie", personaj la fel de memorabil ca popa lui Marin Moraru, creat de Claudiu Bleonț. La cârciuma lui Pafnutie se pune lumea la cale, aici e „radio-ul" și „televizorul" satului, unde afli, așa cum află popa de la cei care intră sub patrafir, la spovedanie, tot ce s-a întâmplat în ultima vreme în sat și aiurea. Aici se face și politică, și economie, dar mai cu seamă intrigă, cum ar fi urzeala despre iubirile lui Damian, un fel de Făt-Frumos al locului, pentru care nu numai vădanele se dau în vânt, dar și Anastasia, o măicuță de la mănăstirea din apropiere (în acest fel se justifică și prezența corului de maici), care sare adesea gardul sfântului lăcaș pentru a-l întâlni pe Damian (cam bătrâior Costel Constantin pentru acest rol) și a face dragoste în livada cu pruni. Unul din pruni însă va fi cuiul discordiei cu Marcu, un vecin, în urma căreia Damian își pierde viața, fiind izbit cu o prăjină în cap chiar de Daria, nevasta lui Marcu, de la care Damian avea o fetiță.

Toată această dramă multiplă și complicată ca viața însăși, ca noua situație a țăranului român, ca noua istorie a acestui pământ, care va fi al nimănui din moment ce prevederea din Moromeții, cum că or să moară

țăranii, se adevereşte aici, când la „cârciuma lui Pafnutie" se face o listă cu semnăturile celor care cred că în anul 2000 n-o să mai fie picior de țăran în sat, se desfăşoară pe fundalul unui misticism sui-generis, al unor „voci" ancestrale ce dau glas parcă unei tânguiri universale, ce fac o subtilă legătură cu drama creştină. Este un exemplu viu, concret, de îngemănare a spectacolului teatral cu cel religios, de revenire la sacru, la origini, de restituire a ceea ce a fost şi trebuie să fie esența teatrului. Nu întâmplător drama şi moartea lui Damian au drept fundal sonor psalmodieri sacre, interpretate de corul amintit, întrucât grupul de maici se află prezent ca un simbol prevestitor pe scenă. Elementul religios culminează cu bocetul final, trăit aievea de Draga Olteanu-Matei, care reuşeşte performanța unei evoluții speciale a personajului, de la antologicul monolog, o interminabilă confesiune, de la început la acest bocet sfâşietor. Moartea eroului, înconjurat de fostele iubite, devenite mironosițe, în frunte cu îndoliata lui soție, care îi ținuse loc şi de mamă (ar fi putut-o chema chiar Maria), aminteşte de povestea apocrifă a Mântuitorului, căruia I se atribuie legendare legături erotice. Spectacolul este structurat însă după modelul baladelor populare, dar conține şi această reîntoarcere la sacru, la sacralitatea creştină, pe care o slujeşte ca un mag regizorul, punând în mişcare toată maşinăria ascunsă sub scândura scenei, cea mai mare scenă din Europa, care devine extrem de mobilă, ca un „balet mecanic", cum ar spune Léger, transformând-o într-un joc de planuri şi spații scenice. E îmbucurător faptul că un astfel de spectacol are succes, publicul român fiind sensibil la asemenea teme şi abordări. Prin astfel de spectacole, el are impresia că vine la teatru ca la biserică. Păcat că pe scenele noastre nu sunt mai multe tentative de acest gen. Experiența ar fi folositoare pentru ambele părți, artişti şi spectatori. Ca şi, în general, pentru teatru şi biserică. Aşa cum s-a întâmplat cu proiectul Ancăi Berlogea.

Iată ce scrie în acest sens publicația franceză „Le Rouergat": *„Artiştii pelerini descoperă dimensiunea sacră a teatrului. Pentru actorii români care au cunoscut regimul totalitar, a povesti* **Evanghelia după Ioan** *este o emoționantă mărturisire despre experiența eliberării: eliberare de minciună şi de frică, redescoperirea sensului profund al vieții în raport cu misterul sacru, misterul lui Dumnezeu"*. Această întoarcere la misterele medievale, l-a entuziasmat şi pe criticul publicației „Lot": *„O reprezentație uimitoare, un decor montat la umbra unui crucifix gigant, cu actori care au făcut să vibreze vitraliile şi au câştigat publicul, care a participat la mărturisirea contemporană despre* **Evanghelia după Ioan**". În fine, o informație prețioasă ne oferă revista „Sud-Ouest", prin semnătura lui Antoine Clavier:

Scanned with CamScanner

*„Trupa de actori parcurge, în acest moment, pe jos, drumul spre Santiago de Compostela, unde se află mormântul lui Iacob, apostolul-martir. Un drum simbolic al crucii, în memoria tuturor acelora care «și-au dat viața pentru a aduce pacea într-o lume aflată în război»".*

Bătălia dintre cele două tendințe continuă. Una se desfășoară pe orizontală, pe orizontala efemeră a istoriei, care favorizează noua religie a înjurăturii, cealaltă se desfășoară pe verticală, pe verticala credinței, și are consistența permanențelor, a esențelor existenței. Una se desfășoară doar pe pământ, cealaltă și în cer, mai ales în cer, poate chiar în Viața de Apoi.

## Stihia ibseniană

Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția 2005, ne-o oferit încă un exemplu pentru a ilustra tendința reîntoarcerii la sacru, o tendință timidă, izolată în avalanșa de evenimente culturale, dominată de tendințe extrateatrale sau interdisciplinare, în care spectacolul religios nu prea are loc sau este o floare rară. Impuritatea tot mai acuzată a teatrului, formele și viziunile tot mai păgânizate și poncifiale răspund nevoii de divertisment a spectatorului modern, angoasat, agitat, care caută în spectacol o evadare din lumea lui stresantă, caută un drog consolator. Teatrul religios este o formă pură, de care el nu mai are nevoie. Dacă are nevoie de așa ceva, se duce la biserică. Acolo el găsește sacrul și dialogul cu cele sfinte, iar dacă vrea să uite și să se distreze, merge la teatru. Teatrul a devenit sinonim cu plăcerea, cu relaxarea, ba chiar și cu lubricul, dovadă numărul tot mai mare de locații unde au loc spectacole underground, care îi satisfac pe consumatorii de senzații tari. Când vedem câte un spectacol religios, ne îndepărtăm parcă de realitate și ne întorcedm la izvoarele teatrului, la trăirea metafizică. Brand a fost în Festival excepția care confirmă regula.

Piesa de tinerețe a lui Henrik Ibsen (1828 – 1906), scrisă în 1866, prezentată în premieră pe țară de Societatea Română de Radiodifuziune, a constituit pentru tânăra regizoare Ilinca Stihi o probă de maturitate, reușind s-o integreze chiar în mediul ei ideatic, într-un spațiu ideal, adică într-o biserică. Și nu într-o biserică oarecare, ci în ruinele Bisericii Azilului, aflate în cea mai veche zonă a Sibiului, biserică de cult protestant, exact acela despre care este vorba în piesă, datând din secolul al XIII-lea. Se numește așa întrucât a aparținut celui mai vechi spital din țară și unul dintre primele aziluri din zona centrală a Europei. Spitalul comunica

Scanned with CamScanner

prin trepte din piatră cu biserica parohială. Clădirea și anexele au fost donate în anul 1292 călugărilor Ordinului Sfântului Spirit. De atunci spitalul-biserică a suferit tot felul de transformări, adăugându-i-se totodată noi corpuri de clădiri. În urma cercetărilor arheologice, s-au descoperit două feluri de morminte, unele care păstrau schelete cu oasele brațelor întinse pe lângă corp, iar celelalte cu brațele încrucișate pe piept. În secolul al XVIII-lea, biserica-spital, în mod deosebit nava, partea cea mai folosită a ansamblului, a fost transformată în stil baroc. După anul 1905, Biserica Azilului a fost abandonată, devenind o ruină și abia din anul 1987 se află în administrarea BOR, fiind în proces de restaurare și funcționând numai printr-un paraclis aflat în coasta ei. Interesant este faptul că s-a conservat scheletul bisericii și spațiul central, cu tribună pe trei laturi ale navei, ca o scenă de teatru foarte generoasă, a fost speculat de Ilinca Stihi și scenografa Imelda Manu, dându-i o funcționalitate labirintică, dar sugerând și o corabie, simbol al călătoriei pe care o face Brand, atrunci când se rupe de lume și construiește utopica Biserică de gheață, care îi va fi și sicriu, căci strigătul său final sună a moțiu: „Răspunde-mi, o Doamne, în ora în care moartea mă înghite: nu este, deci, suficientă întreaga voință a unui om pentru a realiza măcar o părticică de salvare?"

Acest spațiu și-a pus amprenta și asupra interpretării sau interpretarea avea nevoie de un asemenea spațiu. O interpretare sobră, austeră, scoasă parcă din atmosfera medievală a biseicii. Gheorghe Visu, în rolul lui Brand, desenează un personaj stihial și glacial ca înseși ideile lui. Ceilalți actori, Ana-Ioana Macaria, în Solveig, Irina Petrescu, în mama lui Brand, Adrian Titieni, în rolul primarului, apoi Ion Siminie, Ioana Calotă, Adrian Văncică, Simina Siminie, contrastează în tot atâtea ipostaze cu inflexibilitatea ideatică a lui Brand. De altfel, conținutul de idei al poemului ibsenian este foarte actual, el vizând fanatismul religios în conflict cu viața însăși, în dimensiunile ei umane. Într-o lume a confruntărilor religioase radicale, cum este cea în care trăim, care generează intoleranța și crima, cuvântul ibsenian răsună lucid, tăios. Privind doar spre cupola bisericii în ruine, ca spre un cer sfâșiat, care reflectă sufletul său chinuit, Brand se va sacrifica pe sine unei credințe oarbe. Spațiul auster al bisericii transformă drumul lui de rugăciune și predică într-o golgotă, într-o autorăstignire pe cât de dramatică, pe atât de exemplară.

Însă Brand este mai mult de atât dacă știm că acest poem dramatic este nu numai un rezultat al lecturii atente a Bibliei, dar și un ecou al ideilor lui Georg Brandes, faimos critic și istoric literar danez, considerat

Scanned with CamScanner

în epocă un „Cavaler al Duhului Sfant", deşi era evreu, pe numele adevărat Morris Cohen (1842-1927), primul care l-a descoperit şi comentat pe Nietzsche la Universitatea din Copenhaga, conferinţele sale publice influenţându-i pe mulţi, inclusiv pe tânărul Ibsen, având ecou până la Rudolf Steiner şi G. Călinescu. De aici a ieşit personajul Brand, un fel de Isaiia dublat de un Crist nietzscheean, adică de un Antichrist. Din acest aliaj trebuie să se nască Omul, care este un paradox, fiindcă el vrea totul sau nimic. Având un asemenea ideal abstract, el este mort pentru lume. De aceea, Brand mai poate fi identificat şi cu Nietzsche, dar şi cu Martin Luther King, avant la lettre, şi mă gândesc la acel exod al mulţimii care îl urmează pe Brand în marşul său curajos către lumea cea mare fără de torţe. Exodul este pasajul care face din poemul Brand o capodoperă, aici textul fiind esenţial simbolic cu replici date de personaje-idei, fapt care marchează începutul revoluţiei artei spectacolului în teatrul modern.

Poemul este mult prea complex ca să fie redat într-un spectacol de teatru. Acest pasaj lipseşte din montarea Ilincăi Stihi, al cărei nume pare predestinat textului ibsenian. Cred că numai filmul s-ar putea apropia de amploarea lui. Marşul simbolizează parabola omului, a Omului care vrea să ajungă până la capăt, ca într-un pelerinaj către el însuşi. Căci oare capătul nu este Omul însuşi?! Numai un spirit infinit, precum Dumnezeu, poate cuprinde şi capătul fără de capăt al omului. De aceea, de câte ori cineva îşi ia misiunea să vorbească despre Om, va vorbi ca despre ceva în mare parte necunoscut. Aşa se ajunge la paradox. Aceasta ar fi şi explicaţia idealizării. Ibsen înţelege (şovăitor) că Omul (Brand) nu poate avea drept măsură nici o religie. Că numai utopica Biserică de gheaţă îi este simbolul său eliberat. Că numai ea este, hegelian vorbind, simbolul infinitei negativităţi: Brand înţelege că nu prin iubire, nu prin umanism, nu prin colectivism se poate ajunge la eul absolut. Minciuna, pentru mulţime, este un rău necesar. Adevărul, pentru individ, de asemeni. Dar pe când minciuna mişcă masele, naşte industria, adevărul opreşte lumea în loc. De fapt, Brand însuşi moare sub ruinele cristalelor de gheaţă. Capătul golgotei este moartea. Iar Brand nu va învia. El nu este Iisus. Câştigul său în urma acestui martiriu omenesc este doar Iluzia. Ca al oricărui erou ibsenian, care are doar o opţiune, fără nici o altă alternativă. De unde şi stihia ibseniană. O clipă însă Brand a avut conştiinţa antitezei. Dar această conştiinţă este o povară prea obositoare pentru om. Cercul vicios devine închiderea structurii, imposibilitatea de a ieşi din fatum, din labirintul cu capetele în alfa şi omega. Lumea, ca şi personajul, începe în iluzie şi sfârşeşte în iluzie. La

Scanned with CamScanner

Ibsen, toate valorile umane par strivite de paradoxul unei creaţii nedialectice, dar viabile. Lumea „eternei morţi" ibseniene, cum ar spune Eminescu, pare creată de un stihial Demiurg unilateral. Care i-a inspirat ideea pelerinajului ideal. La urma urmei, însăşi Golgota este un pelerinaj martiric, iniţiatic, un ritual al originilor, o reîntoarcere la izvor.

## Liturghia memoriei

Cu totul şi cu totul aparte, un focus complex de semne, dramatice, poetice, ludice, clovneşti, documentare, dar şi religioase, este spectacolul israelian Opera vieţii noastre memoria uitării, prezentat la Sibiu de „Schlomi Centre for Work and Creation", după un scenariu comun, pornind de la ideea lui David Maayan, creat de toţi participanţii la spectacol, regizori, actori, scenografi, costumieri, coregrafi, adică: David Maayan, Pablo Zaltzman, Neta Plotzky, Alain Koginsky, Fabian Fitussi, Sagit Damti, Shiri Goldenberg Gorno, Magdalena Klein, Karin Shtang, Nastia Polonsky, Dorit Dora, Simcha Shimshon, Barak Nachshol, Nataly Turjeman, la care mai trebuie să adăugăm muzica (Oir Vividslavsky) şi producţia (Frida Refael). După zvonuri de culise, dar şi sentimente nostalgice, am crezut că regia spectacolului aparţine fostei mele colege Magdalena Klein, regizoare născută în România, absolventă a IATC, clasa de regie, autoare a unor spectacole importante realizate pe scenele româneşti, emigrată apoi în Israel împreună cu fostul ei soţ, regretatul regizor Adrian Lupu. Reîntâlnirea cu Magdalena ne-a umplut de bucurie pe toţi cei care o cunoşteam, iar spectacolul israelian a fost considerat de toată lumea, deci şi de nesentimentali, cel mai bun din Festival. Numai ca Magdalena mi-a răspuns răspicat: „NU!, de trei ori NU! Eu sunt doar un şurub în mecanismul teatral creat de-a lungul anilor de DAVID MAAYAN, unul dintre cei mai fascinanţi creatori de teatru din lume, şi îţi spun cu mâna pe inimă că sunt mândră că destinul şi căutările mele mi-au oferit opţiunea de a face parte din această trupă, că pot să împărtăşesc aspiraţiile mele creatoare cu acest MAGICIAN. Şi ceea ce am visat pe băncile Institutului, pe vremea studenţiei, când gustam cu atâta fervoare, din cărţi, descrierea marilor evenimente teatrale, creaţii ale lui Brook, Grotowski sau Barba, ca o cercetare a unui nou limbaj teatral, acum devin realitate în existenţa mea de creator". Cât priveşte spectacolul propriu-zis, a adăugat: „De la abordarea temei şi până la realizarea evenimentului, parcurgem staţiile DIVINEI COMEDII: Iadul Conştiinţei, Purgatoriul Acţiunii, Paradisul Revelaţiei. Ghidul nostru prin

Scanned with CamScanner

meandrele drumului e David Maayan (în ebraică: sursă, izvor), prezență fizică, prezență spirituală (în ultima vreme creează la Viena)".

Se poate să fie și ceva din Dante, de ce nu? Dar impresiile mele sunt puțin diferite. La o primă analiză, „enenimentul" poate fi luat drept un experiment șocant, o formă de spectacol exotic, o experiență în afara teatrului, în sensul că locul de desfășurare a fost foarte departe de centrul orașului și al Festivalului, undeva, la marginea lui, într-o fostă uzină mecanică (Centrala SIMEROM), abandonată, ajunsă un maldăr de fiare vechi într-o hală uriașă. În acest loc a fost amenajat spațiul de joc, conceput ca un labirint, ca o inițiere în adevăr, ca niște trepte de căutare a unui sens, ce se dezvăluie după ce treci toate probele labirintului, ca în metafizica lui Mircea Eliade, spectatorii fiind dirijați dintr-un spațiu în altul, precum profesorul Gavrilescu în La țigănci, numai că aici, la un moment dat, vraja se destramă și începi să decriptezi semnele realului când, dintr-o platformă circulară, intri într-un tunel din plase de sârmă, pe ale căror ochiuri sunt fixate niște tăblițe, având pe ele lipite fotografii, acte, documente, scrisori, pașapoarte sau minuscule măști de ghips, ca să urci apoi pe un nivel superior al labirintului, de unde poți vedea jocul actorilor ca într-o cușcă. Spațiul în sine, segmentat de tot felul de despărțituri, de îngrădituri și perdele, este creator de mister, de parcă spectatorii sunt legați la ochi și conduși de niște „plasatoare", precum orbul Oedip de Antigona. Una din scene chiar așa se și petrece, având obturată privirea: spectatorii sunt invitați să ia loc într-un tunel pe saunele înșirate pe un singur rînd, având în față perdeaua de plăcuțe cu desene și imagini, ca un fel de puzzle. Cine încearcă să dea la o parte o plăcuță, curios să vadă ce se întâmplă dincolo, este pe loc admonestat de un glas multiplicat de o portavoce, țipând ca un fürer. Pașii, șoaptele, sunetele, sugerează clar atmosfera de ghetou, mai ales când oamenii din lagărul sugerat deschid niște ușițe făcute în plăcuțe, prin care își arată doar buzele și dinții și încep să-ți spună povestesa lor în franceză sau în alte limbi, cerându-ți cu disperare ajutorul. Această atmosferă de teroare și suspiciune, spectatorul o amestecă imediat cu imagini asemănătoare culese din filme sau cărți, cum ar fi episoadele anchetei lui Fărâmă, eroul lui Eliade din Pe strada Mântuleasa, transpuse în imagini coșmarești în filmul lui Dan Pița Eu sunt Adam, mai ales că peste tot sunt și televizoare în care se proiectează astfel de imagini. O singură imagine rămâne fixă, aceea a soarelui la orizont, care nu mai apune. Și fraza laitmotiv a spectacolului este chiar aceasta: „De ce soarele care apune nu mai apune?"

Dar când suntem conduși pe pasarela superioară, descoperim că tot

Scanned with CamScanner

acest spațiu al suspicunii, adică lagărul de concentrare, nu este decât un circ. Și deasupra tuturor tronează un clovn (Magdalena Klein însăși), care mânuiește niște frânghii ce leagă două rucsacuri, pe care le răstoarnă și din care curg acte, documente, fotografii. Fotografii recognoscibile, cu personaje istorice sau artistice, de pildă, am recunoscut o fotografie a lui Toma Caragiu, fiindcă, să nu uităm, spectacolul se numește... Memoria uitării. La sfârșit suntem invitați să ne alegem una din fotografii, pe care o dorim. Dar nu dorim nici una. Recuzita e prețioasă pentru spectacolul următor – și aproape în fiecare zi se jucau câte două spectacole, pentru că spațiul rezervat spectatorilor nu avea mai mult de 30 de locuri. Lagărul se transformă deci în circ, unde clovnii se întrec în măscări, prezentându-ne tot felul de gaguri, o cântăreață transformă localul într-un cabaret, doi coloși o fac pe rupătorii de lanțuri etc., infernul inițial, subteran, transformându-se treptat-treptat în joc și poezie, într-un plan stelar. De altfel, starea poetică e cea cu care pleci din Uzina Mecanică, o stare a sentimentelor pure, curate, așa cum se leagă ele apoi între spectatori și actori.

Privit însă dintr-un unghi religios, tot acest spectacol este ca o slujbă de pomenire, ca o ceremonie în amintirea celor dispăruți. El pare rupt direct din Muzeul Holocaustului de la Ierusalim. Pentru cine a văzut acest muzeu, spectacolul apare într-o cu totul altă lumină. Acolo e o atmosferă de reculegere, spațiul e liturgic, plin de lumânări și oglinzi într-un clarobscur care mărește intimitatea cu cei nevăzuți și ale căror nume, numele victimelor Holocaustului deci, sunt pronunțate non-stop, ca într-un pomelnic bisericesc. Acest spectacol al pomenirii este cea mai mare creație liturgică pe care am văzut-o vreodată. Parcă duhurile morților sunt prezente, parcă te afli în raiul lor, sugerat prin aburii care ies prin diferite orificii și se multiplică în oglinzi, devenind asemenea unui cer de nori. Morții și viii conviețuiesc aievea. Emoția pe care ți-o trezesc acele imagini plastice și vocea liturghierului te vor stăpâni toată viața ca un edoné aristotelic. Spectacolul lui David Maayan mi-a retrezit această emoție și l-am perceput prin prisma concepției geniale care a stat la baza creării Muzeului Holocaustului de la Ierusalim. În spectacolul său însă ideea este extinsă la toți cei dispăruți, la amintirea celor dragi care nu mai sunt printre noi. De aceea, acest spectacol a și fost prezentat în termeni, ca să spun așa, precauți, ca pe „o aventură, încălcând toate regulile de teatru convenționale. O creație despre memoria colectivă și despre biografia personală, combinată cu episoade în care publicul este invitat să se implice și să călătorească într-o lume teatrală alcătuită din găleți, fotografii, clipuri video, texte și corpuri umane. Un

Scanned with CamScanner

sunet de sirenă trezește muncitorii în salopete roșii pentru a da startul unei noi zile de lucru în fabrica de amintiri. Este o celebrare a muzicii, dansului, luminii și artificiilor care pătrund în sufletele noastre și descătușează amintirile. SCWC a creat un limbaj fizic unic, îndrăzneț, acrobatic, artiștii cățărându-se pe corzi, aruncându-se în plase metalice, conduși de un șef care dă ordine și numără oamenii și amintirile. Împreună cu publicul, toți se grăbesc să-și îndeplinească misiunea: să spună o poveste, să nu uite, să rămână în amintire – o călătorie în spațiu și timp". Se evită total, în această prezentare, decriptarea semnelor de dincolo de teatrul făcut într-o hală dezafectată. Fiindcă spectacolul este mai mult decât o aventură acrobatică în care și actori și spectatori ne cățărăm pe tot felul de pasarele metalice. Este mai mult decât un ghiveci sui-generis, rezultat al combinării ingenioase a unor semne neconvenționale. El trece dincolo de formă, ajunge la adevăr, te pătrunde în suflet. Eu am văzut/am trăit în el o liturghie a memoriei.

## Pelerinajul liturgic

Ideea de pelerinaj există din cele mai vechi timpuri și ea presupune sau se asociază cu ideea de *izvor*. Izvor care, în plan biologic, înseamnă hrană primordială, potolirea însetării ființei cu apă pură, curată, iar în plan spiritual și religios înseamnă *sacru, sfânt*. Pelerinajul se identifică totodată cu ideea de *căutare*, de *întoarcere al origini*. La originile sacre, primordiale ale unui popor, ale credinței sale. Prin această căutare a izvorului și prin întoarcerea la origini – *in illo tempore* –, omul simte că se regăsește pe sine, că își regăsește identitatea vremelnic pierdută. Căutarea izvorului, a sacrului este căutarea identității noastre, pe care ne-o împlinim cu ceea ce este nealterabil, cum ar fi modelul Trinității divine. Locul sacru este un centru al lumii la care omul vine să se adape, să-și întărească puterile și credința. Pelerinajul nu este numai o călătorie exterioară spre izvor, spre acest *punctum incipiensis*, nu este doar o deplasare pe orizontala istoriei de la un loc la altul, de la casa omului la locul spiritual, la casa unde sălășluiesc credința pură, tăria nealterată, ci este mai ales o călătorie interioară pe verticala credinței, a valorilor spirituale, o călătorie de inițiere întru cele fundamentale și sfinte.

Așa sunt celebrele pelerinaje de la Sfântul Mormânt din Ierusalim, de la Sfânta Ecaterina, cel mai vechi lăcaș monahal, din Muntele Sinai, unde Dumnezeu i-a transmis lui Moise cele zece porunci, de la Republica mănăstirească de pe Muntele Athos, de la Meteora, de la Roma, Lourdes și Aachen

Scanned with CamScanner

sau de la Mecca, pentru musulmani, așa cum erau în vechime pelerinajele de la Delphi sau Delfos, unde se aflau Templul și Oracolul lui Apollo și unde veneau și împărații lumii spre a afla adevărul din gura Pythiei, spre a li se prooroci viitorul și spre a li se dezlega taine, precum a făcut Oedip, care s-a adresat Oracolului în legătură cu prezicerea că își va ucide tatăl și se va căsători cu propria lui mamă. Ceea ce s-a și întâmplat, după ce, la rându-i, a dezlegat enigma Sphinxului, fapt care i-a permis să o ia de soție pe Iocasta și să ocupe tronul Tebei. Deși, la Delfos, Pythia era vocea destinului, pe Templul lui Apollo scria: „Cunoaște-te pe tine însuți!" Un îndemn care spunea să nu te lași chiar așa, la cheremul Moirelor, considerate zeițe ale destinului, singurul care îi conduce pe muritori și decide asupra vieții lor. Dar „cunoaște-te pe tine însuși" e o replică demnă de rațiunea umană.

Omul, într-un cosmos mereu misterios și necunoscut, a simțit întotdeauna nevoia unui punct de sprijin, unei certitudini de care să se agațe, care să nu-l rătăcească, nevoia unui glas divin sau ales care să-l întărească, să-i dea ceea ce-i lipsește, să-i fie ca o călăuză pentru o vreme cât mai lungă, până când se va reîntoarce însetat la izvor, să se încarce din nou. De aceea, pelerinajele sunt ciclice, ele se repetă la dată fixă, pelerinul știe că la anul va reveni în același loc unde a simțit prima oară că a fost vindecat (e cazul pelerinajelor la obiecte sacre sau la icoane făcătoare de minuni) sau a auzit că alții au fost eliberați de ispite, așa cum știe că s-a întâmplat și cu strămoșii lui. În acest sens, el trăiește într-un continuu orizont de așteptare întru re-reîntâlnirea cu locul sacru care i-a adus atâta eliberare și unde speră să-și afle și mântuirea. Deși această călătorie ritualică spre locuri colectoare de energii divine, de forțe supranaturale, contravine ideii de Dumnezeu, credinței în omniprezența și omnisciența divinității, totuși pelerinajele continuă să existe și să se intensifice, fiind unele dintre cele mai atractive spectacole religioase. Ceea ce dovedește necesitatea acestui fel de călătorie, dar și puterea Predaniei, cum ar spune Nae Ionescu, credința în tradiție, faptul că pelerinajul este o moștenire a cultelor zonale sau locale. Asta arată cât de puternic este conservatorismul vieții cultice, chiar dacă presupune mari sacrificii, prestații ascetice, ritualuri catharctice, o anumită conduită și disciplină interioară.

La urma urmei, pelerinajul este o stare, o trăire consubstanțială ființei umane, care simte nevoia profundă de a călători spre Itaca, precum Ulise din **Odiseea** lui Homer, spre o Itaca spirituală însă, care există, așa cum spunem că există și un Ierusalim ceresc, altfel spus, de a călători spre comoara legendei personale (iubirea), precum Santiago din **Alchimistul** lui

Scanned with CamScanner

Paulo Coelho. Sau precum eroul (Făt-Frumos) din capodopera lui Petre Ispirescu, **Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte**. Pentru că, prin pelerinaj, mai ales când ritualul este şi creştin, pelerinul simte că face o călătorie interioară spre tinereţea veşnică, spre viaţa fără de moarte, pe care, cu jertfa Sa, i-a promis-o Mântuitorul Iisus Hristos, singura fiinţă divină întrupată în om, ca Fiu al Omului, care a înviat. Învierea este evenimentul central al învăţăturii creştine şi dacă înviere nu e, nimic nu e. Învierea este o minune, cea mai mare dintre minuni şi ceea ce caută pelerinii care merg în *hagialâc*, pentru a deveni *hagii*, este tocmai izvorul învierii, sunt minunile pe care le aşteaptă de la puterea locului sacru.

Toate aceste gânduri şi trăiri le-am avut la mănăstirea Buciumeni, în timpul Liturghiei ce a avut loc aici cu prilejul hramului mănăstirii – Sfânta Treime –, care se ţine în fiecare an, a doua zi după Rusalii. Liturghie care s-a celebrat la altarul din pădurea mănăstirii, parte din vechii codri ai Buciumenilor, numiţi aşa de pe vremea lui Ştefan cel Mare şi Sfânt, când sunetul din bucium era ceea ce este internetul azi, un mijloc de a comunica mesaje importante între localnici şi cetăţile Moldovei. Prea Sfinţitul părinte Casian, episcopul Dunării de Jos, a condus cu har divin copleşitoarea Liturghie, transformând-o într-o veritabilă simfonie religioasă, în care instrumentele erau vocile umane a peste o sută de preoţi şi a circa patru mii de pelerini, a suflat în buciumul sufletesc al tuturora, a suflat spirit duhovnicesc, a suflat viaţă veşnică, a suflat har de înviere, a suflat tinereţe fără de bătrâneţe. Fiind prezenţi peste 1 200 de elevi de la şcolile şi liceele din raza păstoririi sale, Prea Sfinţitul părinte a înălţat un imn tinereţii, pe care a pus-o la propriu în centrul manifestării, definind-o drept cercul principal al fiinţei neamului, îmbogăţind învăţătura teologică cu un nou înţeles al Sfintei Treimi, dându-i o materializare lumească, legată de ceea ce-i dă tărie şi veşnicie poporului român, ca un proiect pentru viitor mai ales. Cele trei cercuri sfinte ar fi: Cercul familiei, Cercul monahal sau spiritual şi Cercul tinereţii. Ele sunt treimea întru fiinţă, într-o unică şi românească fiinţă.

Prin personalitatea sa, prin hăruirea cu care e înzestrat, episcopul Casian a făcut din pelerinajul de la Buciumeni un eveniment unic, de neuitat, o mare sărbătoare a spiritului, dar şi a trupului. Pentru că glasul său, când melodios, când tunător, şi Cuvântul inspirat pe care îl rosteşte au forţă taumaturgică, vindecătoare. Am avut sentimentul că, prin rostirea sa rostuitoare, Sfânta Treime din cer era prezentă de-a dreptul şi în sufletele noastre, ca şi în aerul pădurii, în lumina atât de dumnezeiască venită din înalt şi

Scanned with CamScanner

care se răsfira prin coroanele copacilor ca în picturile sfinte ale Renașterii. S-a produs, în liniștea pădurii și în cuminţenia miilor de pelerini adunaţi aici, care au călătorit însetaţi de izvor, unii plecând de acasă cu noaptea în cap, să fie prezenţi de la început la sfânta ceremonie, s-a produs, spuneam, un fel de exorcism. O exorcizare a păcatelor. Pentru că aceasta este forţa cea mare a credinţei și a bisericii, să ierte păcatele. Și Prea Sfinţitul părinte a făcut această minune, de a ne elibera trupește de păcat, de a ne înălța sufletește, eliberator, în cercurile fără de moarte ale Sfintei Treimi.

Iertarea a venit. Împăcarea s-a întrupat în toţi; prin leacul iertător al sfintei slujbe, toţi am devenit fraţi, am devenit o aceeași comuniune sufletească, așa cum am putut constata și după terminarea Liturghiei, când mulţimea s-a așezat în grupuri-grupuri pe iarba pădurii și, după ce bine ne-am hrănit, luând din bucatele pe care cu atâta artă le-au pregătit harnicele măicuţe ale mănăstirii, sub atenta grijă și pricepere a maicii stareţe, o adevărată icoană vie a locului, am intrat cu toţii, toate sufletele care eram acolo, într-un dialog firesc de parcă ne cunoșteam de-o viaţă, de parcă făceam parte din aceeași familie. Și chiar *facem* de acum înainte parte din aceeași familie. Imaginea grupurilor de copii-elevi aflaţi în jurul câte unui preot răbdător care le vorbea și le răspundea cu tact la întrebări, unele foarte intime, ca într-o spovedanie sui-generis, era ruptă parcă din icoana primilor apostoli, a ucenicilor lui Hristos, care au poposit în mijlocul oamenilor să-I predice învăţătura. Oricum, sentimentul trăit aici nu se poate stinge. El ne-a sudat pe toţi în aceeași credinţă a doxologiei creștine. Exorcizarea păcatului a fost o minune, ne-a eliberat de angoase, de ispite, ne-a făcut mai buni, mai senini, mai veseli, cum ne cere însuși Mîntuitorul Iisus să fim.

După cum minune a fost și ploaia care a venit după ce și ultimul pelerin s-a îndreptat spre casă, ploaie pe care, într-o paroxistică rugăciune, Prea Sfinţitul părinte a cerut-o de la Dumnezeu, implorându-L să adune norii grei și să-i scuture deasupra însetatului pământ românesc, vitregit (și) în acel an, din păcate, de lipsa de apă, ca în anul 2005 Dumnezeu să ne bată cu potopul. Așa suntem blestemaţi noi, fie cu inundaţii, fie cu secetă prea îndelungată.

Aceste minuni au fost atunci, la hramul mănăstirii, aievea. Și ele au fost posibile datorită marii credinţe de care este stăpânit Prea Sfinţitul părinte, un ales, un mistic, un chemat, care a făcut din episcopia Dunării de Jos, ce numără sjujitori de mare valoare, precum părintele protopop Joghiu de la Tecuci, părintele duhovnic Mihail de la Buciumeni, preotul Vasile de la Ivești

Scanned with CamScanner

sau protopopul Ifrim de la Nicorești, una din cele mai puternice zidiri sau ctitoriri moderne ale Bisericii Ortodoxe Române. El este un demn urmaș al mitropolitului Iosif Gheorghian, modelul spiritual al lui Tudor Arghezi, care a fost și el o vreme episcop al Dunării de Jos. Ceea ce am trăit la Buciumeni, repet, nu se poate niciodată uita: perfecta înfrățire între om și natură, între religie și frunza verde a pădurii, speranța dintotdeauna a românului, între Dumnezeu și oaia cea rătăcită, înfrățire aflată sub semnul Sfintei Treimi, concept viu pe care episcopul Casian l-a îmbogățit cu numeroase alte inspirate asocieri de idei și asocieri de pilde – și mă bucur că și eu mi-am putut aduce o modestă contribuție în acest sens prin prezentarea cărții mele **Sfânta Treime a poeziei românești**, făcându-i astfel prezenți în mijlocul tinerilor și pe Eminescu, Arghezi și Blaga, care au scris despre Dumnezeu și credință unele dintre cele mai frumoase pagini existente în literatura lumii.

Ne-am despărțit cu gândul la următorul pelerinaj de la Buciumeni, loc care, iată, a devenit un fel de Athos al României, asemenea sufletului bun și multîndurător al măicuțelor de aici, care se roagă tot timpul pentru iertarea păcatelor noastre, ca și pentru rodul pământului acestui mult încercat popor român. În ceasurile de mare împăcare sufletească, în singurătatea în care am rămas, pășind spre altarul în aer liber din care a izvorât toată minunea, am auzit deodată cum glasuri liturgice de bucium se ridică din pădurea de tei și o fac să înflorească!

## Biblia ca sursă vie a spectacolului religios

Reîntoarcerea la izvor, la sacru, a fost o constantă a creației, în toate momentele istoriei, în pictură îndeosebi, existând o preocupare majoră a artiștilor pentru subiectele religioase. Strămoșii omenirii, de pildă, constituie una dintre temele cele mai des înfățișate, începând cu picturile murale din catacombe, apoi în sculpturi și miniaturi, izgonirea din rai fiind opera lui Dumnezeu însuși sau a unui înger, reprezentați fie sub forma unei mâini puse pe umăr, fie prin foc și sabie. Adam și Eva oferă artei creștine prima sursă de a înfățișa trupul gol. Goliciunea este, teologic vorbind, veștmânt al grației divine, un har pierdut prin izgonirea din Paradis. După căderea în păcat, strămoșii vor primi haine de lucru sau de pocăință. Evul Mediu a excelat în prezentarea Genezei în mari și importante cicluri picturale, un fel de cinematograf avant la lettre. Sunt ilustrate cărțile sfinte, precum Biblia carolingiană, unde, într-o miniatură uriașă, pe patru șiruri orizontale este arătată facerea lui Adam și scoaterea coastei pentru Eva, apoi aducerea Evei

Scanned with CamScanner

la Adam și opreliștea rostită de Dumnezeu. Urmează ispitirea, căderea în păcat și mustrarea Domnului. Adam arată spre Eva pentru a se dezvinovăți. La rândul ei, Eva dă vina pe șarpe. Șirul cel mai de jos al „fotogramelor" arată un înger izgonindu-i pe strămoșii omenirii, acum îmbrăcați, după care pocăința lor: Adam seamănă ogorul, iar Eva își alăptează copilul. Fundalul e întunecat, simbolizând pierderea Paradisului. Nu departe de o asemenea viziune vor fi și frescele Genezei lui Michelangelo din cupola Capelei Sixtine sau primele scene de pe Porțile Baptisteriului din Florența, numite de Michelangelo Porțile Paradisului, creația lui Lorenzo Ghiberti. Tema este prezentă în Evul Mediu timpuriu mai ales pe portaluri, iar la apogeu în cicluri de mozaicuri și sculpturi, faimos fiind mozaicul (nartex-ul) din San Marco, Veneția. În xilogravura lui Dürer, **Mica pasiune**, perspectiva se schimbă: dacă până atunci păcatul originar fusese tălmăcit exclusiv prin trufie față de legea divină, acum intervine elementul erotic.

Mai târziu, spectacolul reprezentărilor o va pune pe Eva în relație cu Maria, „noua Evă", cea izbăvitoare de păcatul originar (într-un portal gotic, Maria calcă triumfătoare pe șarpe), iar pe Adam în relație cu Iisus, „noul Adam", întrucât, conform unei legende, Adam ar fi fost înmormântat chiar pe Golgota, locul răstignirii, craniul, coasta sau scheletul său apărând în imagini ale crucificării, ca în Catedrala din Strasbourg, iar în Catedrala din Beauvais sângele „noului Adam" îl învie pe vechiul Adam. Pe altarul catedralei din Grand, Van Eyck i-a zugrăvit pe strămoșii omenirii în relație cu Maria, ei fiind mântuiți prin nașterea lui Hristos, iar prin moartea Lui, aduși la o nouă viață. Spectacolul Genezei este sursă infinită pentru artiști, de la paradisul ceresc la paradisul terestru, de la reprezentarea lui Adam și Eva ca ființe vinovate la punerea lor în relație cu proorocii și Buna Vestire, ajungând până la reprezentări moderne, simbolizând relația dintre bărbat și femeie, ca în **Ispita** lui Von Stuck sau ca în **Metabolism** de E. Munch. Toate personajele și scenele biblice au constituit o sursă inepuizabilă pentru artiști, dar descrierea tuturor acestor spectacole plastice nu face obiectul acestui studiu. Am încercat să le sugerăm, oprindu-ne doar asupra unei singure teme.

Mai important pentru noi este să zăbovim acum asupra literaturii religioase, scrise pentru a fi reprezentată. Temele biblice au fost o preocupare constantă și a dramaturgilor. Figura lui Iisus Hristos, de pildă, a constituit până în secolul al XVIII-lea subiectul tuturor prelucrărilor literare într-o orientare strictă după imaginea lui Iisus din Evanghelii, abia mai apoi a apărut o modelare mai liberă a temei. Teatrul religios din Evul Mediu actu-

Scanned with CamScanner

alizează viața lui Iisus în piese de Crăciun, misterii ale Patimilor și în piese pascale. Cele mai vechi drame religioase, după cum am mai arătat, sunt piesele care s-au desprins din Liturghia pascală, fiind reprezentate în timpul sărbătorii Paștelui. La început, ele conțineau scena drumului pe care îl fac cele trei Marii la mormântul lui Hristos, apoi s-a adăugat alergarea spre mormânt a apostolilor Petru și Ioan, ca în secolul al XII-lea să se includă și întâlnirea lui Iisus cu Maria Magdalena, care L-a confundat cu un grădinar. În **Piesa pascală de la Ripoll**, Spania, s-a adăugat scena cumpărării mirurilor, cât și drumul ucenicilor spre Emaus, iar în **Piesa pascală de la Tours** erau prezenți paznicii romani de la mormânt, înainte și după Înviere. Ba chiar, în **Piesa pascală de la Klosterneuburg**, se înfățișa călătoria lui Iisus în Infern. Germanii introduceau constant astfel de elemente spectaculoase, cea mai veche piesă de Paști fiind **Piesa pascală de la Muri**, în tradiția literaturii cavalerești, nelipsind nici grotescul, nici comicul frust, chiar obscen, ca în **Piesa pascală de la Innsbruck**. Mulți creatori moderni au încercat să reia astfel de piese, de un succes deosebit bucurându-se opera scenică a compozitorului Carl Orff **Ludus de Ressurrectione Christi** (Piesa despre Învierea lui Iisus).

Și la noi piesele pascale sunt sărbători de masă, dar și evenimentul de după Paști este foarte important, de o mare răspândire, atât în folclor, cât și în teatrul cult, bucurându-se spectacolele de înmormântare, care au la bază credința că acela care moare în „săptămâna luminată", fie el cât de păcătos, ajunge în rai, un astfel de spectacol fiind realizat pe secena Teatrului Național din Cluj, în regia lui Mihai Măniuțiu, după piesa lui Mihail Săulescu, intitulată chiar **Săptămâna luminată**, scrisă în 1921. În general, la noi, teatrul religios este lăsat mai mult în seama poporului, și, așa cum am spus, e o reală bucurie atunci când te întâlnești cu el în incinta unor biserici sau pe scena marilor teatre. Așa este cazul spectacolului **Crimă pentru pământ** de la TNB, despre care am vorbit.

După piesa pascală, apare și piesa de Crăciun, care este tot de origine liturgică. Ea cuprindea vestea adusă de îngeri, procesiunea păstorilor, adorarea pruncului divin în iesle, îmbogățindu-se apoi cu scena profeților rostind previziunile din Vechiul Testament. O piesă des jucată a fost **Cei Trei Magi**, ca și o piesă despre uciderea pruncilor. În Occident, prima piesă de Crăciun în limbaj popular este aceea despre copilăria lui Iisus jucată la St. Gallen, în secolul al XIII-lea. Dar **Viflaimul** românesc este mult mai vechi. Astfel de spectacole s-au perpetuat până în zilele noastre, ba sunt și autori moderni, ca austriacul M. Mell, care a îndrăznit să actualizeze tema, scriind

Scanned with CamScanner

**Ieslea vieneză**. Dar teatrul religios a cunoscut cea mai mare împlinire în Mistere (sau Misterii), cum am arătat, în special în misterele Patimilor. Aceste mistere au avut o atât de mare popularitate întrucât în Evul Mediu târziu, când ele au apărut, imaginea lui Iisus s-a modificat radical. din Împărat al lumii (Hristos Pantocrator), El a devenit un om care suferă, un muritor. Ele au avut un mare merit în întreţinerea mişcării mistice, opuse teologiei şi filosofiei raţionaliste a scolasticii. Dintr-odată, viaţa Mântuitorului, calvarul răstignirii au devenit surse de trăiri mistice. Patimile sunt cele mai dramatice momente din istoria Mântuirii care începe de la Facere şi se termină cu Învierea. Au fost autori care au ambiţionat să cuprindă toată această istorie, pecum A. Gréban în **Patimile de la Paris**. Momentul culminant al Liturghiei este, cum am văzut, euharistia, considerată sărbătoarea Trupului. Ei îi este închinată piesa **Misterul Patimilor din Eger**. Alte piese au tratat episodul căderii îngerilor sau episodul Înălţării la Cer, ca în **Misterul Patimilor de la Frankfurt**, din acest spectacol păstrându-se şi un „caiet de regie" al unui canonic, probabil regizorul spectacolului. Aceste piese datează din secolele XV – XVI. Multe din aceste mistere pascale se reprezintă şi azi în unele localităţi din Bavaria. Dar mult mai cuprinzătoare sunt misterele dedicate Euharistiei, istoria Mântuirii desfăşurându-se de la Geneză până la Judecata de Apoi. Ele sunt mai răspândite în Anglia, cum am arătat atunci când am vorbit despre *Miracle Plays*, care l-au inspirat şi pe Shakespaare, dar şi în Spania, cunoscute sub numele de *autosacramental*.

În ceea ce priveşte libertatea faţă de temele religioase, abordarea lor tangenţială, am putea cita toată istoria teatrului. Shakespeare, de pildă, în dramele sale istorice, a plasat adesea acţiunea lor în biserici sau în preajma lor, ca în **Richard al III-lea**, cucerirea Annei de către odiosul personaj făcându-se când ea tocmai ieşea de la slujba de înmormântare, însoţind leşul regelui Henric al VI-lea, soţul ei, ucis de Richard, leş *„purtat într-un sicriu deschis"*. Şi indicaţia se continuă astfel: *„Lady Anne jeleşte în urma alaiului funerar"*. O procesiune funebră avem şi în **Hamlet**, la moartea Ofeliei. Gloucester, unul din cei mai mari criminali ai istoriei, se tot jură *„pe sânt Pavel"*, Sfântul Pavel fiind pentru el etalonul credibilităţii sfinte, al dumnezeirii. Astfel de jurăminte sunt peste tot. Elementul religios străbate ca un fir roşu toate piesele lui Shakespeare, lucru firesc dacă ne gândim că acţiunea lor se desfăşoară în jurul regilor Angliei, unşti ai lui Dumnezeu. Peste tot întâlnim prelaţi, precum Arhiepiscopul de York, în **Richard al III-lea**, care le conduce pe doamnele îndoliate la *„sanctuar"* să

se roage. Iar acțiunea piesei **Henric al V-lea** începe cu dialogul dintre Arhiepiscopul de Canterbury și Episcopul de Ely, care discută despre o lege prin care „*Moșiile lăsate prin diată / Bisericii, de credincioșii săi, / ne vor fi smulse*". Însă ei speră să împedice aplicarea legii, scontând pe evlavia regelui: „*Avem un rege / Evlavios și plin de bunătate... / Prieten bun bisericii preasfinte*". Ba Cnaterbury merge și mai departe cu elogiul: „*Când îl auzi vorbind de cele sfinte / Te minunezi, dorind în sinea ta / Ca regele să intre-n preoție*". Dumnezeu este invocat la tot pasul, iar cumplita tragedie se termină cu speranța lui Richmond, care, după ce le cere oștenilor săi să-l slăvească pe Dumnezeu pentru că i-a ajutat să învingă și să ucidă „*zăvodul sângeros*", speră în mai bine și într-o pace veșnică: „*Iar pacea: ține-o, Doamne, pururi vie*".

De regulă, tragediile shakespeariene se sfârșesc cu încrederea într-o lume mai bună, sub scutul lui Dumnezeu, așa cum se întâmplă și în **Romeo și Julieta**, poate piesa cea mai religioasă a lui Shakespeare, fiorul poeziei și al iubirii care o domină fiind alimentat de sevă religioasă, de fapte sacramentale, cum ar fi nunta protagoniștilor. Să nu uităm că personajul cheie al acestei nemuritoare povești este cel care „*i-a cununat*", un călugăr-vraci, o parte din acțiune săvârșindu-se în „*chilia călugărului Lorenzo*" sau în „*sihăstria călugărului Lorenzo*", ajutat și de „*fratele Ioan*", cel care a fost trimis cu scrisoarea la Mantua să-l vestească pe Romeo că Julieta nu e moartă, ci doar, datorită leacului pe care el i l-a dat, „*căzută-ntr-un somn adânc, asemeni morții*". Iar finalul piesei are loc în Cimitirul unde se află „*cavoul Capuleților*". Elementul religios este un contrapunct la lanțul de crime care se săvârșesc. Prezența lui Dumnezeu este o „garanție" spectaculară a acestor fapte cumplite. Aproape în fiecare act al dramelor sale prezența elementului religios este vie, prin prezența icoanelor, a capelelor, a crucifixului, a rugăciunilor. Ba Laert vrea să-și răzbune tatăl, pe Polonius, ucis de Hamlet, după cum îi spune regelui: „*Gâtu-am să-i retez / în mijlocul bisericii*". Acest contrast, dintre sfințenie și ticăloșie, este foarte spectaculos din punct de vedere dramatic, o capodoperă în acest sens fiind scena 3 din Actul 3 al piesei **Hamlet**, când regele criminal se roagă, iar tristul prinț al Danemarcei crede că nu acesta e momentul potrivit pentru a-l ucide, argumentând:

Acum ar fi prilejul, când se roagă;
Acum s-o fac: și mi-l trimit în cer;
Și-așa sunt răzbunat. Să cântărim:

Scanned with CamScanner

Un ticălos mi-ucide tatăl; deci,
Eu, singurul său fiu, pe ticălos
Îl mân în rai.
Dar nu m-am răzbunat, am dat răsplată.
L-a prins pe tata scârnav, ghiftuit,
Cu crimele învoalte, Mai în floare;
Și cine-i știe seama decât cerul?
Dar, după gândul și socoata noastră,
Atârnă greu; și oare-s răzbunat
Să-l iau când sufletul și-l primenește,
Când pentru moarte-i copt și pregătit?
Nu.
Stai, spadă; află un prilej mai crunt;
Când doarme beat, când turbă, când e-n patul
Plăcerilor incestului, când joacă,
Înjură, face-o faptă fără nr.
De mântuire:-atuncea m-l răstoarnă,
Și zvârle-l cu călcâiele în cer
Iar sufletul să-i fie hâd și negru
Ca iadu-n care cade...

Suntem într-una din cele mai bigote și mai crude țări, Anglia, care a dat dramaturgilor, artiștilor în general, subiecte religioase care egalează poate tragedia Mântuitorului, cum ar fi cazul Mariei Stuart sau al lui Beckett. Toți marii dramaturgi au atins astfel de subiecte cruciale, la propriu, temele religioase fiind dominante în piesele lui Schiller, Goethe, Ibsen, Strindberg sau Arthur Miller, care în **Vrăjitoarele din Salem** (titlul original: **The Crucible**) ne oferă cea mai zguduitoare filă din istoria superstițiilor și a fanatismului religios, dublată de sacrificul nobil al victimei, fermierul John Proctor. Această piesă a fost în două rânduri ecranizată, deși, în comparație cu puternica dramă a lui Jennsen **Dies Irae**, transpusă într-un limbaj pur spiritual de Dreyer pe peliculă, suferă de o spectaculozitate facilă. Este slăbiciunea teatrului american, chiar dacă piesele sunt străbătute de fiori mistici, așa cum se întâmplă în cele ale lui Eugene O'Nill **Marele Dumnezeu Brown** și **Toți copiii lui Dumnezeu au aripi**, în **Noaptea iguanei** a lui Tennessee Williams sau în **Cristos printre zidari** de Maxwell Anderson, cu un evident titlu masonic.

Spectaculosul este urmărit și în teatrul de operă, unde elementele reli-

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Scanned with CamScanner

gioase sunt nelipsite, culminând cu opera wagneriană, de natură mistico-mitologică. Cântările închinate lui Hristos, de pildă, încep cu primele imnuri greceşti datorate lui Grigorie din Nazianz, iar Ambrosius din Milano este socotit întemeietorul cântecului bisericesc latin, care se va desăvârşi sub inspiraţia lui Luther. În **Patimile lui Hristos** (secolul X), omul este îndemnat la asceză şi la disprețuirea celor pământeşti, având un final apocaliptic întrucât la sfârşitul primului mileniu creştin era aşteptat sfârşitul lumii. Iubirea pentru Hristos a fost exaltată în lucrările muzicale ale lui Fleming, Gerhardt sau Silesius. După Reformă, muzicienii au găsit surse de inspiraţie în poeziile mistice ale lui Hölderlin, Novalis, Brentano sau Eichendorff. Evangheliile au fost puse integral pe note şi e suficient să amintim lucrarea lui Bach **Oratoriul de Crăciun**, aşa cum poemul lui Herder **Copilăria lui Iisus** i-a înspirat aceluiaşi Bach o splendidă compoziţie. Pe această temă a creat şi Berlioz, pe un text latin, o trilogie sacră, iar Saint Saëns a compus şi el **Oratorio de Noël**, tot pe un text în latină. Lista este infinită. Numai Patimile au inspirat zeci şi sute de lucrări, una mai celebră ca alta, de la **Patimile după Matei** de Sebastiani până la **Patimile** lui Händel şi Bach, a cărui integrală evanghelică este cea mai cântată lucrare din lume. Şi tot ei au închinat oratorii Învierii, Înălţării la cer, Mariei sau Mariei Magdalena. Ba Händel a ambiţionat, în **Messias**, să înfăţişeze întreaga viaţă a lui Iisus. Ce să mai spunem de Liszt, cu al său **Christus**, de Franck, cu **Fericirile**, de monumentala lucrare a lui Messiaen, **Schimbarea la faţă a Domnului nostru Iisus Hrisos**!?... Vechiul şi Noul Testament au fost şi au rămas o sursă nesecată de inspiraţie pentru toţi creatorii, mici şi mari. Nu există personaj biblic sau întâmplare biblică, de la Adam şi până la Iisus, de la Turnul Babel la Golgota, să nu fi inspirat o capodoperă a literaturii, muzicii, teatrului sau artei plastice. Toată Renaşterea este un model de ilustrare artistică a Bibliei, cu viziuni dintre cele mai neaştaptate şi e suficient să amintim lucrările lui Michelangelo, **Moise**, **Pièta** şi **Christos**, adevărate spectacole sculpturale. Ce autor nu şi-a creat gloria pornind de la o idee biblică? Ce ar fi fost El Greco, Rembrandt sau Caravaggio fără Sfânta Scriptură? Câte capodopere nu au inspirat Cina cea de taină, Nunta din Cana Galileii, Minunile şi Patimile lui Iisus, Scularea din morţi a lui Lazăr sau Judecata de Apoi? Numai acest din urmă subiect a produs adevărate spectacole picturale, de la fresca lui Michelangelo din Capela Sixtină la creaţia pictorului anonim de la Voroneţ! Ba sunt autori, mai ales în Renaştere, care nu au ieşit din spectacolul oferit de subiectele biblice.

Aici trebuie subliniat rolul imens pe care l-a jucat literatura în specta-

Scanned with CamScanner

colul religios, marii compozitori, ca şi regizorii secolului XX bazându-şi creaţiile pe texte literare valoroase, în special cele care l-au avut în prim plan pe Iisus Hristos, ca întemeietor al unei noi religii. Însăşi Biblia este un astfel de text valoros, sursă mereu vie, izvor nesecat pentru toate categoriile de creatori. Să citäm doar **Evreul rătăcitor** şi **Hristos revenind**, create de tânărul Goethe, **Hristos în Flandra**, nuvela lui Balzac, sau **Marele Inchizitor**, faimosul capitol din **Fraţii Karamazov** de Dostoievski. De altfel, Dostoievski este autorul primului Iisus „cifrat" din istoria literaturii. E vorba de eroul din **Idiotul**, roman pe care autorul îl intitulase iniţial **Prinţul Hristos**. De la abordarea tangenţială a religiei, subiect delicat, spinos, adesea controversat, şi până la teatrul pur religios creat de Paul Claudel, cel ce a recitit Biblia dintr-o perspectivă teatrală, apropiată de teatrul *nô*, ambiţionând să fie un nou Eschil, cel puţin prin lungimea replicilor, identificate cu rugăciunea, cu versetul biblic, cu oraţiile psalmice, cu exaltarea mistică, precum în **Vestirea Mariei**, arta spectacolului a avut numai de câştigat. Şi noi, românii, avem nu numai o vastă dramaturgie populară, axată pe spectacolele prilejuite de sărbătorile religioase îndeosebi, dar şi una cultă, Paul Claudel al nostru fiind, desigur, Lucian Blaga, cu **Meşterul Manole**, **Zamolxe** şi **Tulburarea apelor** în special, la care trebuie să-l alăturăm imediat pe Bartolomeu Valeriu Anania, care, înalt prelat fiind, a abordat subiectele religioase chiar din lăuntrul lor.

## Papa Ioan Paul al II-lea sau liantul dintre actorie şi preoţie

În acest sens, semnalăm şi contribuţia la dezvoltarea modernă a teatrului religios a lui Karol Wojtyla, viitorul Papă Ioan Paul al II-lea, care a fost actor, dramaturg şi exeget teatral, începând să joace teatru din studenţie, la Universitatea din Cracovia, în trupa unui studio dramatic, în curând Biblia pe care o citeşte asiduu având să-i inspire prima piesă de teatru, drama **David**. Stilul este împrumutat de la clasicii polonezi, cărora le adugă intensele sale trăiri religioase, pentru el arta fiind *„o călăuză în calea spre Dumnezeu, care are dimensiunea curcubeului romantic: de la pământ în inima omenească spre nesfârşit"*. Şi pentru tânărul Wojtyla Dumnezeu este ca o coloană brâncuşiană fără sfârşit. Urmează piesa **Iov**, actualizând episodul biblic, *„acţiunea petrecându-se în vremurile de azi ale lui Iov, ale Poloniei şi ale lumii"*. Ne aflăm în 1940, an în care mai scrie *„drama naţională în trei părţi"* **Ieremia**, de inspiraţie biblico-istorică. În aceeaşi perioadă îl cunoaşte pe marele om de teatru actor şi regizor, Juliusz Osterwa,

Scanned with CamScanner

pentru care traduce **Oedip**. Împreună cu unii colegi de generație înființează o trupă teatrală conspirativă, jucând **Hamlet** și clasici polonezi. Într-un studiu pe care îl scrie acum, **Teatrul Cuvântului**, Wojtyla pledează pentru texte care au „*a patra dimensiune*", adică în care cuvintele izvorăsc din „*nevoile concrete ale vieții, dar pe care viața le aduce din lumea gândirii*". Pe această bază teoretică, ia ființă Teatrul Cuvântului Viu. Joacă rolul principal în câteva piese clasice, roluri de voievozi, dar și rolul unui preot în epopeea **Pan Tadeusz** de Adam Mickiewicz. Într-o Polonie aflată sub cizma nazistă, acest teatru conspirativ a atins performanța de a prezenta 22 de spectacole. Moartea tatălui său, la 18 februarie 1941, l-a făcut să ia „o hotărâre definitivă, aceea de a deveni preot", părăsind, spre mirarea tuturor, scena în chiar pline repetiții la un nou spectacol pentru a frecventa, tot conspirativ, cursurile seminarului teologic. Prietenul său și regizorul spectacolului Mieczyslaw Kotlarczyk considera că chemarea lui Wojtyla este teatrul, iar Iisus Hristos că preoția. Legăturile dintre teatru și preoție, despre care am tot vorbit în acest studiu, iată, sunt personificate în persoana unui viitor Papă. Tânărul Wojtyla a optat, deci, pentru un alt fel de teatru, pentru un teatru sacramental, ceremonial prin excelență, schimbând haina actorului cu sutana preotului, de unde avea să atingă culmile reprezentării religioase, ca personaj principal, în chiar rolul de Papă, al unor fastuoase spectacole, cum sunt cele de la Vatican sau pelerinajele generate de prezența sa în lume.

Dar în urma schimbării costumelor sau a machiajului scenic cu odăjdiile sfinte, nu a renunțat la teatru, scriind piesa **În fața magazinului bijutierului**, un text cu replici lungi, melodioase, pline de mesajul iubirii creștine, în stilul lui Paul Claudel, care a fost reprezentat pe numeroase scene ale lumii, implicit la noi, la Teatrul din Bacău și la radio. Și când ne gândim că diaconul Ion Creangă a fost răspopit pentru motivul că a mers la teatru?! Ba piesa Papei Ioan Paul al II-lea a fost și ecranizată. La vizionarea filmului, înaltul Pontif le-a spus realizatorilor că au fost „fideli textului original". Atunci ei l-au rugat să scrie un scenariu pentru un nou film de lung metraj. Papa le-a răspuns: „Textul după care ați lucrat a fost un păcat al tinereții, iar de păcătuit se păcătuiește o singură dată". Dar oare Papa, prin ceremonialurile religioase în care era actorul principal, în mașinile speciale (papamobil) cu care umbla, cum l-am putut vedea și pe străzile Bucureștiului, nu păcătuia continuu, nu făcea, prin toate acțiunile mistice închinate lui Dumnezeu, teatru religios, teatru de cea mai pură sevă sacră?! Și nu a continuat el, în noile odăjdii, cu noua mimică și gestică preoțească, să experimenteze ceea ce făcea la Teatrul Cuvântului, școală care avea să-i dea pe doi dintre cei mai mari regizori ai lumii, Jerzy

Scanned with CamScanner

Grotowski și Tadeusz Kantor?! Și nu fac oare parte și impresionantele slujbe pe care le-a păstorit din Teatrul Cuvântului Viu, care este însuși Hristos, Cel în care s-a întrupat Cuvântul lui Dumnezeu?! Și nu scria el în studiul **Drama cuvântului și gestului**, închinat cuvântului viu, că „noile proporții dintre cuvânt și mișcare, dintre cuvânt și gest merg și mai profund, undeva în afara teatrului", acest „în afara" fiind religia, spectacolul religios, prin care teatrul se reîntoarce la izvor, la sacru?!

## Filmul religios

O dată cu apariția filmului, temele biblice, în special Evangheliile, au căpătat o amploare și o circulație nebănuită, imposbil de realizat prin celelalte arte. Viața și Învățătura Mântuitorului, în mod deosebit, au constituit subiectul multor filme, ba există o întreagă filmografie cu acest subiect. Iar ultima realizare, filmul lui Mel Gibson **The Passion of the Christ**, este supercontestat datorită viziunii sale, acuzatoare la adresa evreilor, pe care îi consideră vinovați de răstignirea lui Iisus. De regulă, religia este acuzată, făcută părtașă la crimele umanității, însuși Papa Ioan Paul al II-lea cerându-și iertare, în numele credinței catolice, pentru multe din dezastrele pricinuite de biserică omenirii. Nu există cineast important, de la Eisenstein și Buñuel la Forman și Kramer, de la Visconti și Wajda la Bergman și Schlesinger care să nu abordeze mitul moralei religioase, să nu o înfățișeze în toga celei mai acerbe ipocrizii, ascunse sub paravanul divinității, și ea văzută, la rându-i, sub o mască găunoasă, modalitate specifică viziunilor atee, așa cum o surprind filmele mute ale școlii ruse, ca **Pământ**, **Crucișătorul Potiomkin**, **Ivan**, **Mama** sau **Sfârșitul Sankt-Petersburgului**. Aceste pelicule, culminând cu **Ivan cel Groaznic**, o simbolică, în cheie expresionistă, frescă istorică și religioasă, conțin secvențe antologice privind tarele bisericii ortodoxe. Dar filmul cel mai tulburător din acest punct de vedere este **Patimile Ioanei d'Arc** (1928), care, pornind de la fapte istorice autentice, proiectează într-un plan universal condiția omului în raport cu Inchiziția, cu reprezentanții bisericii, respectiv un sobor de prelați sadici, odioși, care judecă adevărul și istoria în numele unui Deus absconditus! Regizorul Carl Drayer sancționează în portrete de o expresivitate extraordinară dedublarea și comeleonismul judecătorilor bisericești, încercarea lor de a răstălmăci vorbele Ioanei și de a mistifica faptele, de a ține, în fond, istoria în loc, într-o anchiloză atemporală, asemenea suveranului pontif și slugilor lui din **În numele Papei-rege** (1978), filmul lui Luigi Magni, personaje văzute ca niște făpturi fantomatice, abulice, în putrefacție, inchi-

Scanned with CamScanner

zitori scorojiți, somnolenți și senili, orbi în fața lumii care se schimbă, incapabili să-i înțeleagă pe revoluționarii garibaldieni și mișcarea ce avea să-l detroneze pe Papă și să instaureze Republica. Asemenea Ioanei d'Arc pare a fi oricare din oamenii revoltați care o însoțesc spre rug. În astfel de filme se reliefează antitetic opoziția dintre moralitatea oamenilor din popor și moralitatea unor judecători găunoși care vorbesc în numele divinității. Dar Buñuel spunea că morala divină este un mit în spatele căruia se ascunde amoralitatea însăși, împotriva căreia trebuie luptat.

Această anonimie a tipicului, adică reflectarea mulțimilor în concreteța unui personaj popular ca Ioana d'Arc, care peste 500 de ani avea să fie sanctificată de urmașii catolici ai celor ce au ars-o pe rug, are o semnificație profund realistă pe care un cineast ca Gleb Panfilov, în filmul său **Începutul** (1970), a actualizat-o, a revitalizat-o exemplar, dându-i valoare de *ars filmica*: regizorul din „filmul în film", cel care face un film despre Ioana d'Arc, caută cu febrilitate și alege în rolul Ioanei nu o actriță, nu o vedetă, care ar putea denatura personajul prin personalitatea ei, ci un om simplu, pe care îl găsește în persoanea unei muncitoare, o fată anonimă, din mulțime, de nebăgat în seamă, deloc atrăgătoare, dar care – și aici intuiția creatorului se vădește genială – se va dovedi a fi interpreta ideală. Și Ana Ciurikova joacă perfect acest rol. Întreg calvarul creației, lungul drum până la premieră, contrastul dintre robustețea sufletească a omului simplu și amoralitatea judecătorilor săi religioși sunt încununate de ovațiile din final ale spectatorilor. Distanța de la Dreyer până aici este ca de la erou la antierou, deși în centrul demitizării se află același spectacol inchizitorial. Asemenea demitizări sunt posibile întrucât îmbinarea eticului cu esteticul se află într-un raport echilibrat și ca atare demitizarea nu este scoasă în evidență în mod explicit, ci prin mijloace estetice implicite. Cu alte cuvinte, distanțarea, acel efect V (*Verfremdungseffekt*) brechtian, se obține firesc, utilizând procedee ca parabola, parodia, pamfletul, chiar și gagul, ca la Chaplin, nemaivorbind de ironia caustică și de satiră, ca la Fellini și Buñuel, cum vom vedea, mijloace obijnuite cu care ei demască prejudecățile religioase.

Istoria lumii cunoaște multe perioade în care relațiile dintre oameni, dintre concepțiile lor religioase, dintre opiniile privind divinitatea au ajuns atât de deformate încât amoralitatea a fost luată ca stare normală a vieții. Viciul religios s-a infiltrat în comportamentul uman, a devenit o plagă și chiar o afacere de stat. Așa se întâmplă în filmele lui John Schlesinger, **Darling**, **Billy Mincinosul**, **Duminică blestemată** sau **Zodia lăcustei**, care surprind coșmarul unei societăți ce pare a nu mai putea trăi în afara imoral-

Scanned with CamScanner

ității. În filmele lui Bergman **Criza**, **A șaptea pecete**, **Fragii sălbatici**, **Ochiul diavolului**, **Ora lupului** și altele, marcate de profunde întrebări existențialiste, de sorginte kirkegaardiană, drama personajelor reiese din imposibilitatea de a opta pentru bine sau rău, pentru credința simplă sau fanatismul religios, ca în **A șaptea pecete**, pentru iubire sau obsesiile malefice, pentru viață/speranță și fascinația morții. Dar mai ales în filmele lui Buñuel, **Carnea și diavolul**, **Înălțarea la cer**, **Nazarin**, **Viridiana**, **Îngerul exterminator**, **Simon din deșert** și nu mai puțin **Fecioara**, **Jurnalul unei cameriste** sau **Farmecul discret al burgheziei**, religiosul e tratat ca spectacol, se află în toată diversitatea sa extraumană, uneori de o cruzime tulburătoare, un spectacol total în care se reflectă, în raport cu divinul, toate gradele devalorizării ființei umane.

Luis Buñuel, prin parabolele sale, a realizat o adevărată istorie a imoralității, având ca personaj principal religia, pe care o consideră una din cauzele destrămării morale a societății, ale închistării și abrutizării. El prezintă religia și în special morala creștină ca o sursă de prejudecăți care degenerează în fanatism religios, în sadism erotic, în violență și paranoia, într-o viziune de coșmar ca aceea din **Capriciile** lui Goya. Bunăoară, în **Nazarin**, crima pe care o produce religia se manifestă prin menținerea populației unei provincii bântuite de ciumă în ignoranță, foamete, boală, mizerie, prin refuzul medicamentelor, al unui elementar tratament medical (temă a nenumărate filme, precum **Medicul și vraciul** sau **Cazul doctorului Laurent**), oferindu-i în schimb soluția credinței în „minunea salvatoare", în Mesia. Noul Mesia însă, Nazarineanul modern, este un intrus în această lume de „*olvidados*" („uitați"), un neputincios, un rătăcit, un biet străin, ba un cerșetor, ca în secvența finală. Mai mult, el însuși este victimă a prejudecăților religioase închistate de veacuri într-o structură mitizantă, care-i refuză predicile, noul mesaj, dezarmându-l cu totul. Buñuel pare a fi pornit de la întrebarea: Dacă ar veni azi Iisus printre noi, oare ce s-ar întâmpla? Nimic. Tot astfel, personajul principal din **Simon în deșert** este un fel de profet-hippy, care vorbește în pustiu, alienat și singur, sub un cer lipsit de credință, privit de o lume abrutizată, fără nici un țel. Acești debusolați mesianici, care ne-au invadat și pe noi după 1989, produși de epoci la răspântie și, totodată, victime ale lor, sunt asemenea oilor profetice din **Îngerul exterminator**, marea parabolă a moralei burgheze, a vieții mondene a burgheziei, al cărei „*farmec discret*" sfârșește apocaliptic în cea mai absurdă mistică și pedeapsă biblică, idee concretizată de Buñuel prin imposibilitatea personajelor de a mai putea părăsi vila unde petrec: după ce

Scanned with CamScanner

„îngerul" veghetor, care își face semnalată prezența prin acele oi profetice, le extermină, el își extinde apoi pedeapsa asupra mulțimii de credincioși aflate în uriașa catedrală a orașului. Întâlnim aici ceva din „ciuma" camusiană, din spaima morții care se întinde ca niște cercuri concentrice, dar pe un plan biblic.

Spectacolul religios a căpătat prin astfel de filme un spectru de groază. Parabolele lui Buñuel semnifică faptul că religia a căzut victimă propriilor ei mistificări, că morala sa, chiar dacă îmbracă formele cele mai moderne, mai mascate, ca acel hippy din **Simon în deșert**, este, de fapt, morala burgheză, adică, așa cum spune însuși Buñuel, *„amoralitatea însăși, împotriva căreia trebuie luptat'*. **Viridiana** exprimă într-o formă artistică desăvârșită acest adevăr. Goya, Da Vinci (prin **Cina cea de taină**), Häendel (**Oratoriul**) concură, prin sincronizare și contrapunct, la crearea celei mai demitizatoare viziuni asupra „moralei" religioase. În plină amoralitate a lumii burgheze (filmul debutează prin încercarea bătrânului moșier de a-și viola nepoata, retrasă de la mănăstire), eroina, o călugăriță care își propune – datorită averii moștenite de la unchiul său, care se spânzurase – să-i ajute pe săracii orașului, să aducă mântuirea păcătoșilor, devine victima lor (în secvența dezmățului și a orgiei de la conac a cerșetorilor), acceptând în final „regula jocului" unei lumi amorale în structurile sale profinde (ultimul cadru – cel al jocului de cărți – sugerează clar că Viridiana acceptă să devină amanta vărului ei!).

După cum observăm, formula găsită de Buñuel, aceea a parabolei realiste, are darul de a nu deforma un subiect atât de pervertit cum este morala religioasă, prin acest procedeu eliptic marele cineast reușind să-și esențializeze observațiile, să le îmbrace într-o haină aluzivă, alegorică, mai puțin bătătoare la ochi, dar care își atinge mai sigur ținta. Dovadă contestările la care au fost supuse filmele sale din partea bisericii. Care ar trebui să se întrebe mai des, oare de ce nici unul din marii cineaști ai lumii nu a „iertat-o"?

Chaplin, de pildă, în **Pelerinul**, ne oferă, în maniera sa specifică, o parabolă-satiră la adresa religiei, o ridiculizare a oficierii religioase și a sacerdoțiului, procedeu pe care îl va desăvârși în **Dictatorul**, când obiectul parabolei-satiră va fi Hitler și spectrul lumii lui. Pentru a-și păcăli cenzorii, Chaplin a făcut din **Pelerinul** un film pseudopolițist, ba chiar o melodramă, având însă o țintă precisă, antireligioasă în primul rând. Pastorul întruchipat de micuțul Charlot este un nenorocit care a evadat dintr-o închisoare și care, pentru a scăpa de urmăritorii săi polițiști, s-a deghizat în preot. Slujba pe care o ține nu-i decât o ciudată improvizație, iar predica se compune din mimarea luptei dintre David și Goliath. Pantomima e genială. După ce își

Scanned with CamScanner

termină numărul, falsul pastor își salută credincioșii ca un actor pe scenă sau ca la circ, spre surprinderea generală. Spectatorii bigoți ai filmului s-au simțit jigniți de această scenă. În statul Pennsylvania, de pildă, **Pelerinul** a fost interzis. Gestul pastorului este însă cât se poate de firesc, iar ideea lui Chaplin este de o „îndrăzneală" cât se poate de simplă, de obișnuită: serviciul divin este văzut întocmai cum pare, adică drept un spectacol religios. Preotul este și regizor și actor, care interpretează și joacă un rol scris în versetele Bibliei și în dogmele liturgice. El este liber să improvizeze în spiritul și în litera lor. În fond, Chaplin, în absența sonorului (filmul a fost turnat în 1922), și-a gândit firesc momentul predicii, sub forma preferată a pantomiei. Demitizarea sacerdoțiului și a oficierii religioase se produce prin renunțarea la litera dogmei, datorită limitelor mijloacelor formative ale cinematografului, de care vorbea Arnheim. Pe de altă parte, spectatorii știau că pastorul nu este pastor, că e un evadat, un excroc, un vagabond, care nu putea decât să mimeze, nu să predice, dovadă că și-a ales o temă biblică atât de cunoscută. Chiar și dacă ar fi avut la dispoziție mijloacele filmului sonor, sunt sigur că Chaplin tot în acest mod ar fi rezolvat acest moment. Cu toate acestea, fără înțelegerea convențiilor artei, la care se adaugă și puritanismul publicului american, virulența parabolei-satiră a fost extrem de puternică.

Desigur, Chaplin nu are rafinamentul parodic al lui Fellini, care, pentru a demitiza spectacolul religios, folosește mijloacele artei filmului ca un mag, ca un magician. În filmul **Roma** există o secvență extraordinară, în care obiectul parodierii îl constituie însăși Papalitatea, cu tot fastul și pompa ei specifică: într-o mare sală de modă sunt prezentate, într-o defilare ceremonială, manechine umane îmbrăcate în odăjdiile strălucitoare ale Papei și ale celorlalte înalte sanctități și fețe bisericești, fiecare apariție fiind însoțită de un comentariu privind noua linie a modei papale și a croielii altor împopoțonate costume din ierarhia demnitarilor Vaticanului. Nu există ironie mai mare decât să prezinți moda, deci schimbarea în linia unor veșminte sacre, croite după același tipic de sute de ani și care e bătut în cuie, pentru că fiecare element de costum simbolizează un fapt divin, cum am arătat. Și, culmea, toată această defilare sacrosanctă se face pe... patine cu rotile! În același fel își fac apariția și îngerii, însoțiți de detalii despre moda paradisiacă, despre felul cum trebuie purtate aripile etc. Nu sunt uitate nici personajele infernale, nici moartea, cu insemnele ei, un schelet (pe rotile) și coasa, așa cum nu este uitat nici dricul, cu tot felul de volănașe și îngerași, ultima modă, cea mai luxuriantă, care ar face de râs

Scanned with CamScanner

antica barcă a lui Caron. În felul acesta, Fellini ne introduce în plină parodie dantescă. Ideea unei parade a modei religioase, cu toate „compartimentele" ei, inclusiv mistica fastului, a formalismului ceremonial, a impresionării exterioare, fapt care trădează criza profundă a acestei instituții, este demnă de acest mare mag, care vede arta filmului ca spectacol, ca un semnificativ și autentic spectacol, spectacolul religios, spectacolul demitizării exceselor religioase și a comportamentului sacerdoțial fiind poate cel mai „atrăgător" din opera felliniană.

Să ne amintim cum începe filmul **La dolce vita**, cu imaginea unui crucifix purtat de un elicopter deasupra Romei, ca un fel de simbol al dezrădăcinării credinței, ca un spectacol unic oferit de civilizație, de cuceririle ei, în chiar cetatea religiei. Statuia lui Iisus răstignit plutește prin văzduh, rătăcește deasupra unui oraș stăpânit de viciile lumii moderne, de imoralitatea marii burghezii, de angoasele însingurații, de vedete, de sex, de petrecerile mondene, alienante, de cultul mașinii, de „miracole" și superstiții, de marele necunoscut simbolizat prin acel ochi ciclopic al monstrului marin din finalul filmului. Într-adevăr, această „viață a plăcerilor", a pierderii demnității umane, a ratații, a desfrâului, a deșertăciunii pragmatic religioase, cum este văzut catolicismul, oferă un mare spectacol, un imens spectacol de circ. Nu alta este imaginea pe care ne-o transmit filme ca **Satyricon**, **Casanova** și **Roma**. Însuși Fellini mărturisea: „*Ca element vizual am folosit adesea tema vieții de circ, care este un amestec de spectacol, risc și realitate*". Dar Fellini a făcut din „morala" burgheză, implicit religioasă, și a aristocrației romane un mare spectacol nu pentru că limbajul cinematografic îl servea de minune sau pentru că s-a dovedit a fi un mijloc modern și eficace de a savura estetic asemenea teme, ci întrucât această „morală" și miturile ei, prin ele însele, prin raportarea, desigur, la divinitate, implicit la totalitatea lucrurilor, se prezintă în realitate ca un enorm spectacol clovnesc. Personajele din **Satyricon** sau **Casanova** (care au în titlul original și numele lui Fellini, fiind în acest fel actualizate prin biografia spirituală a regizorului), lumea decadenței romane și aceea din vremea lui Sade își schimbă doar decorurile și costumele pentru a trece nedeghizate în universul din **La dolce vita** și **Roma**. Ipocrizia, corupția, viciul, înstrăinarea, angoasele erotice, minciuna, imoralitatea unor slujitori ai bisericii sau ai justiției, care leagă vizibil aceste filme, constituie un mit fabricat, extrem de formalizat. Demitizarea felliniană este însă ca o vrajă estetică, demontarea societății italiene, în toate mecanismele și straturile ei, producându-se nu prin „dezbateri", explicitări, structuri previzibile, șablonarde, și nici prin

Scanned with CamScanner

oferirea de „soluții", ci prin forța reflectării estetice, a lucidității observațiilor, a echilibrului interior, a moralei implicite, care dau operei sale o impresionantă autenticitate și originalitate. Un mare spectacol social și religios, surprins în chip adecvat, printr-o subtilă îmbinare dialectică a eticului și esteticului.

Bunăoară, sub masca moralității religioase, Fellini a știut să descopere și să transmită cu savoare parodică mecanismul unei lumi în criză, lumea unei instituții anacronice. Fellini nu este însă violent cu această lume, el o demolează cu mijloacele cele mai rafinate ale limbajului filmic. Ochiul atent al regizorului, un mare observator al lumii în mișcare, surprinde peste tot, în trenuri, în gări, pe străzi, în aeroporturi... haina sacerdotală, fixează pentru o clipă, printr-un raff panoramic, un grup de călugărițe – cu „glugile" lor albe, distinctive –, cărora vântul le flutură poalele mantiilor negre. O incursiune prin filmele lui Fellini, a căror temă centrală este „*viața văzută ca o călătorie*", ne oferă această perspectivă a unui peisaj uman foarte pestriț, punctat însă ca un laitmotiv de tot felul de prelați, călugări și călugărițe, de tot felul de demnitari bisericești și fețe papale, întreg acest spectacol putând fi văzut nu numai în **Roma**, care este un eseu cinematografic și autobiografic despre această metropolă plină de contraste, ce include și Vaticanul, însăși cetatea religiei, și este, deci, firesc să întâlnim la tot pasul un asemenea „alai" mănăstiresc și papal, dar și în **La strada**, **La dolce vita**, **Opt și jumătate**, **Giulietta și spiritele** sau **Toby Dammit**. Iar în **Prova d'orchestra** „momentul divinității" mâniate pe haosul lumesc este realizat ca o farsă, prin imaginea unei sfere uriașe, care, venind din înalt, sparge tavanul clădirii unde se află în chip simbolic societatea – respectiv instrumentiștii și dirijorul, care repetă de zor!

Și în alte pelicule ale cineaștilor italieni găsim, fără îndoială, asemenea personaje simandicoase, trăind într-o lume a „miracolelor" și a credinței în ele, ca în **Miracol la Milano** al lui De Sica sau ca în filmul lui Manfredi **Harul**, o savuroasă parodie a superstițiilor religioase, numai că la Fellini *comportamentul sacerdotal* constituie o componentă esențial-spectaculară a limbajului filmic – urmărită cu consecvență de-a lungul întregii sale opere –, o verigă cheie a spiralei demitizatoare, care, în mișcarea reflectării estetice, urmează dialectica lucrurilor, găsindu-și în Fellini modelatorul ideal. Dar dacă acest mare moralist râde copios de religie, dacă observă atent și persiflează cu blândețea ironiei, atât de specifică umorului italian, prejudecățile religioase, dacă tratează această temă de parcă ea ar aparține iremediabil trecutului, alți regizori, în schimb, o văd într-un prezent

Scanned with CamScanner

coşmaresc, cu trimiteri în actualitate şi viitor. Astfel, Pasolini, în **Evanghelia după Matei**, film în cheie naţional-populară, adaptează subiectul evanghelic la realităţile sudului italian sau la atrocităţile fascismului, ca în secvenţa „uciderii pruncilor". Klimov, în **Agonia**, asimilează prăbuşirea ţarismului, a puterii de veacuri a Romanovilor, apocalipsei biblice, atmosferei de agonie, de fanatism religios, de violenţă şi sadism erotic introduse la curte şi în popor de către „revoluţionarul" Rasputin, paranoicul călugăr, atmosferă ce anunţă Marea Revoluţie din Octombrie. În filmul lui Monicelli, **Un burghez mic, mic de tot**, misticismul catolic şi superstiţiile religioase sunt văzute ca un blestem asupra omului, ca un „semn" prevestitor de rele, contrar „credinţei" populare (moartea fiului, petrecută chiar în ziua când trebuia să înceapă serviciul, este precedată, pregătită parcă, de rugăciunile habotnice ale mamei lui şi de un adevărat ritual superstiţial). La fel, Andrei Blaier, în **Întunericul alb**, un film-avertisment, arată că misticismul şi fanatismul sectelor religioase proliferează pe fondul ignoranţei şi al indiferentismului (activitatea nocivă a „profetului" care o convinge pe mamă să-şi ucidă fiul are ca pandant atmosfera festivistă de la Căminul cultural). Kramer, în **Procesul maimuţelor**, face o pledoarie pentru dreptate, adevăr istoric, ştiinţă şi raţiune în luptă cu strâmbătatea dogmelor religioase, atât de înrădăcinate în conştiinţa americanilor de rând şi în numele cărora se săvârşesc atâtea cruzimi, linşaje, nedreptăţi. Dovadă prezenţa lor în majoritatea filmelor hollywoodiene, mai ales în miile de western-uri, unde Biblia este nelipsită, la fel ca şi cowboy-ul, saloon-ul, colt-ul, femeia, şeriful sau judecătorul-preot, dar apelul la pedeapsa divină, prin jurământul cu mâna pe Biblie, nu-i împiedică pe „eroi" să comită şi alte nelegiuiri. Mai mult, Kawalerowicz, în **Maica Ioana a îngerilor**, ne introduce în atmosfera unei mănăstiri, unde fanatismul religios, consubstanţial parcă instinctului polonez (o dovadă istorică şi apoi psihologică, abisală, o mai avem în filmele lui Wajda, **Nunta** şi **Pădurea de mesteceni**), este reprezentat printr-o maică posedată şi prin fenomenele de isterie colectivă, respectiv prin sugestia diavolului, a apariţiei lui faustice, în stare să tulbure minţile şi sângele călugăriţelor, toate acestea pe un fundal moral-filosofic, al relaţiei duale bine-rău, păcat-purificare, crimă-iertare, atitudinea regizorului fiind, desigur, una critică, de mare actualitate, deşi acţunea filmului e plasată în Polonia secolului al XVIII-lea, însă o critică de tip buñuelian, la fel ca şi atitudinea lui Wajda din **Nunta** şi mai ales din parabolicul **Pilat**, o dezbatere bulgakoviană, extrem de actuală, pe tema sacrului şi profanului, cu accente anticreştine, anticlaudeliene. Toţi aceşti regizori şi mulţi alţii ne amintesc că religia, prin reprezentanţii săi

Scanned with CamScanner

bisericești, prin determinismele ei instituționale, se află într-o ofensivă mistico-politică necunoscută înainte, că ea își găsește noi forme de exteriorizare fanatică și noi aliați, ca mișcările musulmane, neofasciste sau chiar neocomuniste. Nu o dată s-a dovedit că fanatismul religios e geamăn cu terorismul. Cineaștii atrag atenția că prejudecățile religioase, fanatismul mistic sunt la fel de dăunătoare omenirii ca și prejudecățile rasiale, de care sunt, bineînțeles, legate, cum o dovedesc, de pildă, Kramer în **Procesul maimuțelor**, Buñuel în **Fecioara** și atâtea pelicule dedicate sectei Ku-Klux-Klan.

## Filmografia christică

Religia trebuie să rămână de partea lui Dumnezeu, respectiv a vieții, să aibă frumusețea morală pe care au arătat-o marii cineaști atunci când s-au aplecat asupra Bibliei, dar mai ales asupra Evangheliilor și, pentru a vedea în ce constă afirmația cu care am început capitolul **Filmul religios**, să amintim doar câteva din marile filme dedicate vieții lui Iisus Hristos, începând cu capodopera lui Griffith, **Intoleranță**, unde tema intoleranței care a dominat istoria este redată prin patru povești, montate în paralel și legate metaforic prin imaginea unui leagăn, leagănul umanității, pe care îl balansează protagonista filmului, Lilian Gish. Una din aceste povești se referă la intoleranța săvârșită de farisei aupra lui Iisus. Putem spune că leagănul umanității leagă toate viziunile cinematografice despre Iisus, arătând cât de vie și actuală este această temă. Prin prezența lui Iisus, există o evidentă continuitate în istoria filmului religios, marcată de opere ca: **I. N. R. I.** (1924), în regia lui Robert Wiene, cel care, după ce a realizat **Caligari**, faimosul film de groază, a declarat că vrea să se spele de păcate și să se pună *„în slujba credinței"*, alegând, pentru a-l întruchipa pe Iisus, pe rusul Gregori Hmara, un elev al lui Stanislavski; **Regele regilor** (1927), în regia lui Cecil B. DeMille, cu H. B. Warner în rolul lui Iisus, o supermontare hollywoodiană, memorabilă fiind secvența finală când răstignirea provoacă un dezastru natural, când pământul însuși se cutremură, înghițind totul, în timp ce Iisus crucificat rămâne ca un simbol, având un porumbel deasupra capului; **Golgotha** (1936), al francezului Julien Duvivier, cu Robert le Vigan în Iisus și Jean Gabin în Pilat și cu o imagine inspirată de pictura religioasă a lui Veronese; **Roba** (1953), după romanul omonim al lui Lloyd C. Douglas, primul film cinemascop din lume, în regia lui Henry

Scanned with CamScanner

Koster, cu Richard Barton în rolul centurionului roman care se convertește la creștinism, după ce a câștigat la zaruri cămașa lui Iisus; **Barabba** (1961), în regia lui Richard Fleischer, cu Anthony Quinn în rolul banditului preferat de mulțime în locul lui Iisus, la cererea lui Pilat de a-l alege pe cel care dorește să i se cruțe viața; **Regele Regilor** (1961), un remake semant de Nicholas Ray, cu Jeffrey Hunter în rolul lui Iisus, considerat „cel mai inspirat film biblic"; **Evanghelia după Matei** (1964-1965), filmul lui Pasolini despre care am mai vorbit, în care Enrique Irozogui, cu înfățișarea sa ascetică, realizează portretul ideal al unui Iisus revoltat, banda sonoră a filmului fiind o creație sui-generis, alăturându-i pe Bach, Mozart și Prokofiev cântecelor revoluționare ruse și muzicii „spirituals"; **Cea mai sublimă poveste care s-a spus vreodată** (1965), în regia lui George Stevens, în care Max von Sydow încarnează unul din cei mai tulburători Iisuși creați până acum; **Calea lactee** (1969), în regia lui Buñuel, o nouă parabolă, pe lângă cele comentate anterior, despre avatarurile catolicismului pe canavaua poveștii a doi cerșetori care pleacă din Paris într-o lungă drumeție prin spațiu și timp - „calea lactee" –, întâlnind tot felul de dogme și erezii, film care se termină cu următorul insert: *„Tot ce privește religia catolică și ereziile pe care le-a provocat din punct de vedere dogmatic e riguros exact în acest film. Textele și citatele sunt extrase fie din Scripturi, fie din lucrări de teologie și istorie ecleziastică, mai vechi și mai noi"*; **Jesus Christ superstar** (1973), în regia lui Norman Jewison, cu Ted Neely în rolul principal, o adaptare șocantă a unui celebru muzical de pe Broadway semnat de Tim Rice și Andrew Lloyd Weber, în care Iisus și ucenicii Săi merg printre tancuri, blugi, dolari și avioane, Iuda fiind jucat de un cântăreț de culoare (Carl Andersson), precum Macbeth în montarea de la Royal Shakespeare Company; **Iisus din Nazaret** (1977), a lui Franco Zeffirelli, în care actorul Robert Powell s-a identificat atât de mult cu Fiul lui Dumnezeu încât a înnebunit, crezându-se în stare să facă minuni christice; **Ultima ispită a lui Iisus** (1988), în regia lui Martin Scorsese, cu Willem Dafoe în Iisus, una din cele mai originale viziuni, amestec de simboluri și profeții; **Jésus de Montreal** (1989), în regia lui Denys Arcand, cu Lothaire Bluthean în rolul unui actor care se chinuie să-i dea viață lui Iisus, patimile Mântuitorului transferându-se asupra sa, tentativă care nu reușește însă; **Jesus** (1999), în regia lui Roger Young, cu Jeremy Sisto în rolul lui Iisus, film TV, poate cea mai modernă și actuală montare christică, pe linia lui **Jesus Christ superstar**, la care se adaugă sensuri politice; **Dunărea sacră** (2000 – 2001), serial TV semnat de Grid Modorcea, singura realizare din România în care pot fi

Scanned with CamScanner

văzute secvențe inspirate din Evanghelii, din viața Mântuitorului, adus în împărăția Dunării, a bălții și stufului, pe ideea unui Iisus al Deltei, dat fiind că cei dintâi chemați ai lui Hristos au fost pescari, „actorul" care a avut curaj să-I dea întrupare dunăreană, preotul Aurel Tecuci, dintr-un sat aflat în inima Deltei, trăind același complex ca Robert Powell; în fine, filmul lui Mel Gibson, **Patimile lui Hristos** (2004), cu Jim Caviezel în rolul principal, film caracterizat printr-o violență extremă, așa cum era, de fapt, realitatea acelor timpuri și cum este în general istoria, sângeroasă, criminală, mai ales față de cei care vor să-i schimbe cursul barbar și să-i dea un sens divin.

## Melodrama extremă

Cel mai controversat film din istoria contemporană a cinematografului, **The passion of the Christ**, în regia lui Mel Gibson, comparabil din acest punct de vedere doar cu **Intolerance** (1916) al lui D. W. Griffith, care își demonstra ideea din titlu și printr-un episod inspirat din viața lui Iisus, respectiv înfruntarea dintre farisei și El, rulează și pe ecranele noastre cu un succes extraordinar. În week-and, cinematograful „Patria", de pildă, a înregistrat 5 000 de spectatori, cât un film al lui Pintilie sau Cărmăzan într-un deceniu. Numai în ziua de marți, 27 aprilie 2004, la „Scala" au vizionat filmul 2 300 de spectatori, o cifră record a acestui cinematograf. Ce spun oamenii la ieșirea din sală?, am întrebat-o pe doamna Mariana Maloș, care lucrează la acest cinematograf. „Nimic. Își șterg doar lacrimile pe care le-au vărsat din plin în timpul spectacolului. Mai sunt și unii care se văicăresc că îi doare capul". Și eu am ieșit cu dureri de cap de la acest film, pe care le-am resimțitit mult timp. Am senzația că și acum mi se bat cuie în mâini sau îmi arde trupul. Pentru că violența din film, calvarul lui Iisus, se transmit și spectatorului. Nu este un film psihologic, meditativ sau religios, este un film psihedelic, care se adresează pielii de pe noi. Ți se furnică pielea. Mai ales pielea capului. Acest lucru l-a și urmărit Mel Gibson: *„Am vrut să fie șocant. Și am vrut să fie extrem. Am vrut să împing spectatorul la limita extremă..."* Și a reușit. Se spune chiar că ar fi cel mai violent film din istoria cinematografului. Nu însă mai violent decât multe, foarte multe filme ale mașinii de produs groază care este Hollywoodul. Așa s-a spus și despre **Rocky** sau **Rambo**. Ce să mai vorbim despre filme S. F. și alte erzațuri înfiorătoare. Poate filmul lui Mel Gibson să fie cel mai violent în ceeea ce privește tema christică. El a dus mai departe, la extrem, intoleranța din filmul lui Griffith. Cum a reușit această performanță?

Scanned with CamScanner

Filmul își are originea într-un *„gol interior acut și îngrozitor*, declară Mel Gibson. *Pur și simplu, nu mai voiam să trăiesc*". A încercat să se elibereze de gândul sinuciderii prin *„droguri, cafea, țigări, orice*". Fără nici un rezultat însă. Și atunci a apărut ideea de a face un film despre **Patimi**. Filmul are, așadar, drept cauză un *„eșec spiritual*", fiindcă nu mai găsea rațiunea pentru care să trăiască. Și a găsit un drog și mai puternic: filmul. Care este un fel de exorcizare a acestei stări când se simțea *„complet ieșit din minți*". Așa cum erau satanizații pe care Iisus i-a vindecat. Și această stare a reușit s-o transmită și spectatorilor. Dar nu atât violența excesivă i-a deranjat pe detractorii filmului, cât mai ales faptul că această violență a fost pusă pe seama evreilor. Mel Gibson e acuzat, așadar, de antisemitism. Și din film reiese cu o claritate extraordinară acest lucru, ba îl repetă și îl subliniază: de vină pentru tot ce vedem sunt fariseii, în frunte cu Anna și Caiafa (Anna era socrul lui Caiafa, ajuns arhiereu, Marele Preot, conducătorul Sinedriului), farisei care, de altfel, L-au și hăituit pe Iisus, L-au prigonit, L-au arestat cu ajutorul lui Iuda și I-au și inventat, în chip perfid, și o vină, cum că ar fi un dușman de moarte al Cezarului, ca să-l determine astfel pe Pilat să decidă ce vor ei. Pilat L-a iertat pe Iisus de două ori, nu L-a găsit cu nimic vinovat. Ba, după ce Iisus este infernal schingiuit și arată ca un cadavru însângerat, Pilat îl prezintă din nou adevăraților Lui călăi și le spune: *„Ecce homo! Acum ce mai vreți?*' Să-l răstignești!, strigă Marele Preot, dând tonul la celebrul refren: *„Răstigniți-l! Răstigniți-l!*" Dar în această acuză adresată lui Mel Gibson se uită un amănunt esențial și anume că el a ilustrat cu o fidelitate exemplară Evangheliile, folosind chiar limba aramaică și latina, vorbite în timpul lui Iisus. Mint oare evengheliștii? De ce nu sunt acuzați ei de antisemitism?

Deci teza ar fi aceasta: Evreii sunt vinovați de prigonirea, arestarea, biciuirea, calvarul (patimile) și răstignirea lui Iisus. Nu există antiteză. Antiteza ar trebui să fie mila. Dar călăii lui Iisus n-au nici un fel de milă, de căință, de îndoială. Ba sunt avizi să fie martori la spectacolul cruzimii. Cu câtă satisfacție privesc Anna și Caiafa cum țâșnește sângele din trupul biciuit al lui Iisus! Chiar dacă se îndoiesc că El ar fi Mesia, sunt conștienți că acest om măcelărit fără milă este nevinovat. Însă chipul lor este o mască insensibilă. Și fiarele s-ar da înapoi. Numai Satana, nu. Totul este în mod voit împins la extrem. Cruzimea este atât de mare, încât atunci când mama lui Iisus (jucată surprinzător de inexpresiv, de liniar, de Maia Morgenstern!) îi sărută picioarele însângerate, întreaga sală izbucnește în plâns. La fel se întâmplă și în momentul când Iisus se prăbușește sub greutatea crucii și este

Scanned with CamScanner

silit Simon din Cirene să-L ajute: mama vine la El să-L mângâie așa cum făcuse în copilărie, când El căzuse! Mel Gibson a reușit câteva contraste violent-emotive, care i-ar stârni și unei stânci lacrimile. El a calculat „științific", aș spune, aceste momente melo, reușind poate cea mai bună melodramă extremă care s-a creat vreodată.

*

Melodrama este un gen specific pragmatismului hollywoodian, împrumutat, desigur, de la scriitorii europeni. Marile capodopere moderne ale literaturii sunt melodrame, de la **Thérèse Raquin** și **Doamna Bovary** la **Doctor Jivago** și **Veronica se hotărăște să moară**. Ce este melodrama? O poveste pigmentată cu senzații tari. Și Caragiale a reușit o melodramă perfectă, nuvela **Păcat**. Melodrama este o modalitate formidabilă de a povesti prin contraste mai mult sau mai puțin lacrimogene întâmplări de viață cu care s-ar putea identifica majoritatea oamenilor, de unde și succesul ei deplin. Nu există gen mai perfect pentru a cuceri inimile. Melodrama poate să ajungă și la limita de jos, ca în telenovelele care ne asfixiază căminele, dar poate atinge și culmile artei, precum **Anna Karenina** sau **Marele Gatsby**. Și Mel Gibson s-a folosit de melodramă, într-un chip însă cu totul neobișnuit, fiindcă filmul său, plin de senzații tari de la început până la sfârșit, nu este provocator de emoții estetice, nu poate fi taxat drept artă, ci a dus experiența melodramei la extrem. Și cum? Urmărind un singur lucru: să creeze și să păstreze tot timpul o colosală disproporție între cauză și efect, între violență și milă sau, mai exact, absența milei. Dacă natura artei, cum spunea Caragiale, este exagerațiunea, Mel Gibson a creat supraexagerațiunea. Cum e momentul când soldatul roman îi înfige sulița lui Iisus în coaste să vadă dacă a murit și din trupul Lui țâșnește apă ca dintr-o șipot de fântână!

De obicei, violența împinsă la extrem generează milă. Aici însă călăii lui Iisus nu numai că nu au milă, dar le face plăcere să chinuiască trupul victimei, uimindu-se doar de puterea sa de a rezista. Omul e o ființă fragilă. Nici un om obișnuit nu ar rezista torturilor pe care le îndură personajul lui Mel Gibson, care a ales în rolul lui Iisus un bărbat puternic, robust (Jim Caviezel), față de ceilalți Iisuși care au fost prezentați în filme, urmărindu-se să fie cât mai spiritualizați, ca în filmele lui Pasolini și Zeffirelli, **Evanghelia după Matei** și respectiv **Iisus din Nazaret**. Mel Gibson a știu însă bine ce urmărește, o golgotă fizică, senzații tari, melodramă, contraste șocante. Cruzime și veselie. Numai Shelespeare, în **Titus Andronicus**, a mai creat un asemenea contrast. Un spectacol care sugerează asemenea

Scanned with CamScanner

cruzimi, alternate cu bufoneriile, este cel realizat la Teatrul „Bulandra" de Alexandru Darie, după această piesă, în transcrierea germanului Heiner Müller. Şi acolo avem o mostră de cruzimi alternate cu râsete, „râsete în infern", cum zice un poet. Scena este ca un abator şi personajele se măcelăresc între ele cu bucurie, de aceea mi-am şi intitulat cronica la acest spectacol **Umorul măcelarului**. Şi în filmul lui Mel Gibson istoria este un abator, iar personajele nişte măcelari, care au de hăcuit un om. Cu particularitatea că este un om divin. Toată Golgota, felul cum este ea filmată de operatorul Caleb Deschanel şi montată de John Wright, este o ilustrare a celebrului tablou al lui Bosh, **Purtarea crucii**. Aceleaşi figuri demente, bestiale, care se bucură de suferinţa Lui. Iisus nu mai este Spirit, însuşi Tatăl Său, Dumnezeu, cum strigă El în final, l-a părăsit. El este numai trup. Un trup batjocorit. Nu mai are nici ochi. Îi sunt tumefiaţi ca ai unui boxer în ultima repriză. Şi în tabloul lui Bosh Iisus are ochii închişi, nu mai vrea să vadă urâţenia de afară, priveşte doar în sine. Dar la Gibson, ceea ce vedem, este apocalipsa trupului Său. Este imaginea cea mai naturalistă a holocaustului. Interesant ar fi să ştim ce părere au evreii atei, care nu-L recunosc pe Iisus, despre acest film. Despre acest trup maltratat. La propriu, cred, după cum declară Mel Gibson, care susţine că el i-a bătut, cu mâinile lui, care apar în film, cuiele actorului Jim Caviezel. Ca un păcătos absolut, Mel Gibson strigă: „Eu L-am ucis!" L-a ucis a doua oară pe Iisus. Dar Iisus este ucis zilnic în Irak şi în alte abatoare. Important că regizorul-actor L-a şi înviat. Însă pe el nu l-au interesat şi alte sensuri subtile, nu l-a interesat să interpreteze Golgota lui Iisus, el a procedat pur hollywoodian, adică pragmatic, alegând din Evanghelii doar partea pur factologică a lor. Adică nu l-a interesat decât melodrama, senzaţiile tari pe care le provoacă în conştiinţa spectatorului, care are în timpul proiecţiei senzaţia că se dă în „zidul morţii", în grozăviile din „luna park" sau din alte „jocuri tari", care îi pun la încercare nervii, rezistenţa lor. Însăşi muzica lui John Debney e melodramatică, alternând melodiosul cu acordurile stranii, care să-ţi strecoare în inimă frica, ilustrând insidios toate disproporţionalităţile filmului. Drumul crucii, de pildă, este supra exagerat. În realitate el a fost mult mai mic, iar Golgota era un simplu deal în afara cetăţii Ierusalimului, care a fost apoi încorporat de împăraţii Constantin şi Elena în Biserica Învierii, când au ctitorit-o. În serialul meu de televiziune **Paşii credinţei în Ţara Sfântă**, am mers pe urmele lui Iisus şi am arătat şi acest lucru. La Mel Gibson însă, Golgota e un cogea munte. Totul este gândit în aşa fel încât să te impresioneze, să creeze disproporţii continui. Evident, nici americănismele de ultimă oră nu lipsesc,

Scanned with CamScanner

adică trucajele specifice filmelor S. F. , precum stropul de ploaie care cade din cer sub forma unei sfere, declanșând cutremurul despre care scriu Evangheliile că s-a produs atunci când Iisus și-a dat duhul pe cruce („*S-a isprăvit!*"). Însăși „*catapeteasma templului s-a sfâșiat în două, de sus până jos, și pământul s-a cutremurat și pietrele s-au despicat*", spre nenorocirea fariseilor și a celor care nu credeau în existența și puterea lui Mesia.

*

Mel Gibson a făcut un film sută la sută american. Cu tot tacâmul. Cu picanterii horror. Cu draci și vârcolaci. Fără să renunțe mai ales la nici un moment melo din viața lui Iisus, la nici o vorbă de-a Lui devenită truism, loc comun. Fiindcă el a urmărit în mod expres spectacolul, spectaculosul. A urmărit ca o poveste cunoscută de toată lumea să devină un spectacol nemaivăzut. Să fie trăit la apogeu nu doar de către spectatori, ci chiar de către înseși personajele filmului. Așa cum se întâmplă cu Maria, care face o figurație obsesivă, de parcă ar pândi ceva. Participarea ei la chinurile Fiului mi-a amintit de Taras Bulba, eroul lui Gogol, care, ascuns în mulțime, participă cu toată ființa sfâșiată la execuția fiului său. Așa o fi suferit și Constantin Brâncoveanu, când vedea cum le cădeau capetele, unul după altul, fiilor săi. Ce să mai spunem despre Marica Doamna, aflată în arenă, ca spectatoare, care a fost osândită să vadă și decapitarea soțului ei! Iar la Mel Gibson chiar Satana participă la patimile lui Hristos ca o spectatoare. Ca și Maria Magdalena. Până și fratele lui Iisus, identificat cu Ioan, știut fiind că Iisus a avut și frați și surori, privește la calvarul fratelui său ca un spectator. Toată cetatea cască gura la acest spectacol. De altfel, în antichitate orice tortură, orice ucidere era un spectacol. Călăii care îl biciuesc pe Iisus se pregătesc să intre în scenă, în abator, ca niște actori sui-generis. Plăcerea lor nebună este „deranjată" doar de rezistența Celui pe care îl torturează. Torturile, crimele au fost întodeauna prilej de spectacol pentru gură cască. Tot evul mediu e plin de asemenea spectacole. Ele se numeau *mistere* sau *laude*. Laudele erau la început reprezentații sacre, apoi au degenerat în spectacole martirice, foarte violente, când au încăput pe mâna unor confrerii ca „Flagelații" sau „Bătuții". Inițial, prin ele se aduceau laude Fecioarei la diferite ore ale zilei. Laudele erau luate din Psaltire. De aici s-a născut fenomenul flagelării, care s-a răspândit în toată Europa. Fenomenul a pornit de la un eveniment teatral spectaculos, dat de sihastrul Raniero Fasani în piața din Perugia în anul 1233, când s-a autoflagelat. De atunci s-au impus și cântările lugubre ale penitenților. Laudele erau spectacole inspirate din Noul Testament, similare fiind cu așa numitele

Scanned with CamScanner

*Miracle-plays* din Anglia sau cu Vicleimul la români. Indiscutabil că acele Miracle-plays l-au inspirat şi pe Shakespeare, mai ales în creionarea unor personaje de oameni simpli, în acele monologuri în care domină sentimentul comic-amar al vieţii. Nu-i exclus ca Mel Gibson să se fi inspirat şi el din aceste miracle-plays sau din misterele medievale. După cum e posibil să fi auzit şi el de isprava sultanului Ahmed al III-lea, care, atunci când le-a tăiat capul lui Brâncoveanu şi fiilor săi, a organizat un spectacol, construind arene, ca la circ. Dar oriunde ar fi căutat, ar fi găsit asemenea mostre. Până şi în epoca luminată a Renaşterii. Spectacole, cu plată, erau nu numai torturile, dar şi autopsiile. Cadavrelor, calde încă, li se făcea autopsia în faţa unui auditoriu care participa ca la un spectacol de striptease când victimei i se scotea un plămân, apoi un maţ încă aburind sau inima încă pulsând. Aşa şi-a conceput şi Silviu Purcărete **Titus Andronicus** la Teatrul din Craiova. Istoria omenirii e un permanent spectacol al ororilor, al barbariilor, aşa cum au dat tonul zeii în Olimp, care se căsăpeau între ei şi aveau mai ales plăcerea să ucidă copiii adversarilor, pe care apoi îi serveau la masă propriilor lor părinţi, cum se întâmplă şi în **Titus Andronicus**.

Mel Gibson a vrut să-i întreacă însă pe toţi. Torturarea lui Iisus este un spectacol la care asistă cu sufletul la gură toată populaţia Ierusalimului, cu mic cu mare, ca la o mare sărbătoare. E uluitor că nu există limită în acest spectacol. Barbaria nu are limite. Acest lucru este înfiorător. Oare evreii fundamentalişti sau cei atei, care cred că Iisus le-a pricinuit mult rău, trădându-i, se bucură când văd cum este batjocorit Cel pe care ei îl urăsc? Interesant ar fi să cunoaştem şi opinia unor mahomedani. Cine ar putea să uite imaginile cu cei care se bucurau (irakieni sau afgani) când Turnurile gemene se prăbuşeau la New York, îngropând de vii oameni nevinovaţi!? Doamna Mariana Maloş mi-a spus că încă nu a văzut nici un arab să intre la acest film. Oare se poate cineva bucura de o asemenea cruzinme? Dar Mel Gibson îşi justifică sălbăticia, exorcismul „golului interior acut", printr-un argument suprem pe care îl prezintă celor care îl acuză de antisemitism, şi anume că tot ce vedem, patimile Omului Iisus, patimile Omenirii întregi, se datorează Diavolului, satanei, care apare încă din prima secvenţă a filmului, din grădina de lângă pârâul Cedrilor, când Iisus se roagă într-o tensiune supremă, o rugăciune a suferinţei, şi îi apare şarpele pe care îl striveşte. E o grădină de smochini, e chiar grădina Ghetsimani, unii dintre smochinii aceia, martori la ruga, trădarea şi arestarea sa, supravieţuind şi azi. Smochinul este un simbol al poporului evreu, cum comentează Ellen Withe, în cartea sa, **Hristos, lumina lumii**, una

Scanned with CamScanner

din cele mai celebre cărți tradusă în 160 de limbi. Numai în limba română a avut 5 ediții. E imposibil ca Mel Gibson să nu fi cunoscut această carte, celebră mai ales în America. În această scriere apocrifă a Ellenei White există un capitol care i-a mers la suflet lui Mel Gibson, care se potrivește perfect cu gândurile sale: **Un popor blestemat**, în care e vorba despre poporul evreu, un popor blestemat chiar de Iisus. Când Iisus se ducea spre Templu, a trecut pe lângă o livadă de smochini și, cum îi era foame, s-a apropiat de un smochin înfrunzit, care arăta a fi roditor, dar care nu avea nici un fruct. Specificul acestui copac, al smochinului, e că apar întâi fructele și apoi frunzele. Frunzele sunt semnul că deja el a rodit. Văzând un pom plin de frunze, Iisus a crezut că era plin și de smochine coapte. Înfățișarea era însă înșelătoare. N-a găsit decât frunze. Și atunci l-a blestemat să se usuce: *„În veci să nu mai mănânce nimeni rod din tine!"* A doua zi, pomul era uscat. Acest pom neroditor, tălmăcește Ellen White, e simbolul națiunii iudaice. Ea a văzut în smochinul blestemat de Iisus un exponent al adevărului divin. Iar în blestem, o anatemă asupra evreilor, asupra Ierusalimului, de fapt, înțesat de farisei. Ce semnifică frunzișul bogat al smochinului în care nu se găsea nici un rod? Că față de Dumnezeu, națiunea iudaică era plină de fățărnicie. Religia iudeilor era ca un pom stufos, frumos la înfățișare, dar fără rod. Iubirea, umilința și mila lipseau. Exact cum vedem și în film. Nu lipseau însă la ceilalți pomi, deși nu erau așa de făloși la înfățișare. Căci prin pomii neînfrunziți din livada de smochini erau reprezentate neamurile. Iar prin smochinul înfrunzit, poporul evreu. Pomii neînfrunziți se păstrau roditori și cel înfrunzit nu era. A doua zi, ucenicii lui Iisus au observat că smochinul blestemat de El s-a uscat. Ca să se știe... De ce și-a blestemat Iisus poporul? Că doar, vorba Evanghelistului, *„Fiul omului nu a venit ca să piardă sufletele oamenilor, ci să le mântuiască"* și chiar Dumnezeu i-a zis lui Ezechil că *„nu doresc moartea păcătosului"*. Însă un smochin blestemat e un smochin uscat, adică un smochin mort. Pesemne că fățărnicia evreilor era așa de mare încât Iisus n-a avut altă cale, s-a mâniat nespus pe ei și i-a blestemat. Acest blestem al lui Iisus e ca o lespede de mormânt asupra poporului evreu și până el nu se va mântui de făloșenie, blestemul va persista. În filmul lui Mel Gibson, blestemul are chipul Satanei.

*

Acuza că violența din **Patimile lui Christos** este „aproape pornografică" („Washinton Post") sau că acest film ar fi „un western sângeros", cum l-a definit Umberto Eco, contrastează flagrant cu opinia PAPEI, care, amintindu-și probabil că a fost și el actor și om de teatru, con-

Scanned with CamScanner

şideră că filmul este în acord cu canoanele catolice, iar o revistă din Vatican l-a numit pe Mel Gibson „Omul anului 2003" pentru „reuşita de a crea un Christos în conformitate cu Evangheliile". Aceste controverse m-au dus cu gândul la Chiesa di San Luigi dei Francesi din Roma, care se află între Pantheon şi Piaţa Navona. Biserica a fost edificată între anii 1518 şi 1589 şi aparţine cultului catolic al francezilor din Roma. În Cappella Cantorelli din această biserică există un miracolul: *tre capolavoro* di Caravaggio cuprinse sub genericul *Le storie di San Matteo*, respectiv *Vocazione di S. Matteo, S. Matteo e l'Angelo* şi *Martirio di S. Matteo*. Prima oară le-am văzut într-o seară, la ora 18, când începea slujba, precedată de acordurile de orgă. Tablourile se aflau în întuneric, dar când cineva a introdus o fisă de 200 de lire şi s-a luminat capela, toţi cei prezenţi, şi mai tare decât toţi, eu, am exclamat: „Uaaa!" Nu ne venea să credem! Ce vedeam, era, într-adevăr, un miracol! Cine era acest Caravaggio? Doamna Buşulenga, directoarea Accademiei di Romania pe atunci, care mă trimisese să văd Cappella, îmi spusese că era ultimul geniu al Renaşterii, nu pentru că trăise la extrema ei, fixată între 1598 şi 1601, anul în care a fost decapitat mişeleşte Mihai Viteazul, ci pentru că reprezintă o sinteză, e geniul ei întârziat. E considerat maestrul clarobscurului. Privind Martirul Sfântului Matei, pe fundalul sunetelor de orgă, am izbucnit deodată în plâns, cum s-a întâmplat când aveam să văd şi filmul lui Mel Gibson. Pictorul îl surprinde pe Matei înainte de a i se bate cuiele şi de a fi urcat pe cruce. Un înger încearcă să-i întindă o funie şi să-l salveze („funie" asemănătoare cu aceea pe care i-o pusese Michelangelo în mâini lui **Il Cristo** din Chiesa Santa Maria sopra Minerva). Funia poate fi şi salvatoare, dar poate deveni şi laţ de spânzurătoare, ca în cazul lui Iuda. Aici e vorba însă, evident, de primul sens. În centru, îngerul îi explică ceva lui Matei, care priveşte înfricoşat la degetele îngerului, care parcă i-ar număra clipele. În tustrele pânze, Matei e în ipostaza de martir. Un bătrân martirizat. Nu un bărbat viguros ca Hristos-ul lui Mel Gibson. În chiar faza martiriului, Matei are un chip zbârcit, din cale-afară de îmbătrânit, de parcă a adunat în el tot blestemul lumii, toată urâciunea ei. Nu ştiu dacă Mel Gibson o fi văzut această variantă zguduitoare, cea mai zguduitoare care s-a putut imagina vreodată, a unui martiriu. Ea nu poate concura decât cu sine însăşi, respectiv cu o variantă similară, care se află la Santa Maria del Popolo, o bijuterie cu cinci capele şi cu altarul din marmură, unde domină arta lui Carraci, un alt maestru al clarobscurului, unde există şi acest martiriu al aceluiaşi Caravaggio, dintr-o fază ulterioară, având tot titlul *Martiriul Sfântului Matei*, o pânză în care

Scanned with CamScanner

pictorul reprezintă o imagine cumplită: *trei bărbați răstignesc un bătrân.* Parcă și-ar răstigni tatăl! Ei sunt maturi, puternici, dar în fond atât de slabi. Acesta e contrastul pe care îl creează Caravaggio. În tot filmul lui Mel Gibson nu există așa ceva. Să răstignești un bătrân pentru credința lui! Bătrânul e neputincios, scheletic, fragil fizic, dar credința din privirile lui îi dă putere, e imensă, mistuitoare, atotcuprinzătoare.

Perspectiva reprezentării este pe diagonală. Ca și aceea din Cappella Cantorelli. Caravaggio și-a gândit viziunea în acest chip. Martiriul nu poate să fie reprezentat pur realist. Și atunci l-a conceput puțin deformat, alungit pe diagonalele pânzei. Am observat, de altfel, că japonezii, vizitatorii cei mai numeroși, nu înțeleg nimic din pictura italiană. Se miră cum de pot fi numite capodopere niște picturi figurative. Pentru ei figurativul nu e artă. Îl preferă pe Caravaggio, care prefigurează nonfigurativul. Dar mai cu seamă îl preferă pentru clarobscurul lui. Care i-a permis să realizeze contraste violente, să reliefeze clar planurile și volumele. În această direcție, Caravaggio a epuizat tot ce se poate crea în acest stil. El i-a influențat puternic pe pictorii spanioli, pe cei francezi, pe flamanzi, pe olandezi, probabil și pe operatorul lui Mel Gibson, ca și pe români. Corneliu Baba al nostru e o umbră din Caravaggio, un epigon peste veacuri. Totul pălește în fața acestui maestru! Câtă îndrăzneală în perspectivă! De fapt, el a creat imposibilul, așa-zisul *racourcci pe diagonală.* Ce evoluție în istoria artelor plastice, de la Michelangelo la Caravaggio! Caravaggio e o sinteză, în el îi ai pe toți. Caravaggio îi prevede pe Rembrandt și Goya! Ba chiar, în *Vocazione di S. Matteo,* prin sublimarea liniei, îi ai și pe flamanzi, cum am spus. Însă în portretul lui Matei, în felul cum evoluează chipul lui, de la sobrietate și ordine, când e cu un basc pe cap și are barba mare, frumos îngrijită, până la desfigurare și spaimă și de aici la enorma credință din priviri, în ultima fază ce premerge răstignirea, ai parcă toată istoria portretisticii! În ultimă instanță, a făcut din Sfântul Matei un simbol al martiriului.

Poate că Mel Gibson a vrut să-l întreacă în arta contrastului când a ales formula melodramei, care se bazează tot pe această tehnică. Dar n-a reușit, pentru că la el contrastul este între fizic și fizic, pe când la Caravaggio este între fizic și spiritual. Așa ceva, cel puțin ochii mei, n-au mai văzut. De ce l-o fi ales oare Caravaggio, dintre toți martirii, pe Sfântul Matei? Nici Iisus răstignit nu i-a spus mai mult decât Matei. Oare nu pentru că Matei a fost cel mai important apostol al lui Iisus, chemat la El după ce Iuda Iscarioteanul s-a sinucis și care a scris cea mai veridică evanghelie, fiind martor direct al vieții și învățăturii lui Iisus, scriind-o în arameică, anume pentru toți evreii,

Scanned with CamScanner

ca să ia aminte!? Şi ar mai fi o explicaţie esenţială. Iisus a fost martirizat când era tânăr, iar Matei bătrân. Şi bătrâneţea schingiuită, răstignită, provoacă o milă nesfârşită şi e un blam total pentru agresor, îl condamnă definitiv în ochii posterităţii. În chipul martirizat al lui Matei citeşti toată durerea, toată suferinţa, tot blestemul lumii! E ceva nemaipomenit! A fost oare Caravaggio antisemit? Doar n-o să condamnăm toţi artiştii care au pictat martiri!

Şi Mel Gibson a mizat pe clarobscur, mai ales în prima parte a filmului. O fi asimilat lecţia lui Caravaggio, tablourile sale fiind adevărate studii despre culoare. În scena martiriului, Sfântul Matei e îmbrăcat în alb şi doar două pete, una roşie şi alta neagră, sugerează crima, sângele, şi doliul. Asasinii lui, în schimb, sunt aproape goi, fapta lor e din capul locului dezgolită. În dialogul cu îngerul, Matei se sprijină de o masă, are piciorul stâng pe un scaun şi privirea e îndreptată spre îngerul care îi explică ceva. Ce? Mister. Îngerul se joacă cu el? Îl ispiteşte? Sau îi vesteşte martiriul? Matei e neîncrezător, chiar speriat. E clar că nu-i arde de angelicării. Şi totul e conceput pe diagonală, iar culorile se disting, sunt vii, violente chiar, conturând personajele pe fundalul închis care domină tabloul. Cu o simplitate extraordinară, Caravaggio a răsturnat toate canoanele picturii. E de o modernitate şocantă. Ce să mai perfecţionezi, ce să mai revoluţionezi? Cu el parcă s-a terminat istoria picturii. Până şi pe Dali l-a prevăzut. Caravaggio a plasat scenele din Biblie în Roma timpului său. A adaptat Biblia la epoca şi la sensibilitatea sa. Cum a făcut şi Dali când a ilustrat Biblia. Am văzut minunea asta la Tossa de Mar, pe Costa Brava. Dar aşa a procedat şi un contemporan al lui Caravaggio, Pieter Breugel cel Bătrân, care, în **Uciderea pruncilor**, i-a înfăţişat pe oştenii lui Irod sub chipul celor ai armatei spaniole ce cotropise Flandra, iar multe din cutremurătoarele fapte ale inchiziţiei s-au făcut resimţite şi în satul natal al celebrului pictor.

*

A adaptat şi Mel Gibson Evangheliile la realitatea timpului nostru? Indiscutabil, dacă ţinem seama că trăim într-o lume luciferică, aşa cum o prevăzuse şi o descrisese un Rudolf Steiner. Toată lupta lui Iisus, încă de la începutul propăvăduirii Sale, se dă cu Satana, care îl ispiteşte continuu. Şi azi, înspre Marea Moartă, la capătul Văii Hozevei, există Muntele Ispitirii, unde Iisus a fost prima oară ispitit de Satana. Satana, în film, are chip de femeie. Un chip malefic însă, care în final ţine la piept un mic monstru (rodul smochinului blestemat?!). De altfel, aceşti mici monştri, drăcuşori, vârcolaci, apar tot timpul în film, mai ales atunci când îl provoacă pe Iuda,

Scanned with CamScanner

determinându-l să se spânzure. Și o face, legându-și streangul tot de un smochin. Acest plan sau scenariu diabolic se desfășoară în paralel cu golgota lui Iisus. Satanei i se opune doar Maria. Chiar și ca mișcare plastică ele au atitudini opuse, ca atunci când își intersectează privirile pe Via Dolorosa. Satisfacția de pe chipul Satanei contrastează cu durerea de pe chipul Mariei. În ce fel influențează Satana calvarul, producerea lui, nu aflăm. De altfel, marea întrebare este: de ce Iisus nu face o minune, să scape de torturi sau să-și pedepsească vrăjmașii? Dacă ești Mesia, cum te pretinzi, îi zice și Caiafa, de ce nu faci acum o minune, să te dai jos de pe cruce? Dar el nu știe că Iisus și-a asumat calvarul, că El s-a lăsat torturat, că această răstignire făcea parte din scenariul divin, care a și fost prevăzut de Isaia, a cărui profeție e chiar motto-ul filmului. Dimpotrivă, la duritățile călăilor săi, Iisus răspunde cu parabola iubirii, spunând că trebuie să-i iubești și ierți pe dușmanii tăi. Mel Gibson a urmărit să arate *„amploarea acestui sacrificiu, pentru a înțelege că Cineva a îndurat aceste dureri, suferințe și batjocuri și totuși S-a întors spre noi, plin de dragoste și iertare"*. Cine l-a torturat? Evreii! Dar nu tot ei L-au creat? Iisus nu este creația lor? Ca și Evangheliile? Iisus însuși a fost evreu. Nu poate fi antisemit un artist care ilustrează în imagini cea mai melodramatică întâmplare care s-a scris/trăit vreodată! A fost Bosh antisemit și toți creatorii lumii care au ilustrat această divină poveste? Înseși parabolele lui Iisus sunt creația evreilor. La întrebarea lui Caiafa și a tuturor caiafelor, Mel Gibson, care este și coscenarist alături de Benedict Fitzgerald, răspunde cu o altă întrebare: Ce fel de popor este acesta, care acum câteva zile l-a primit pe Iisus Nazarineanul ca pe un împărat, întâmpinându-L cu ramuri de măslin când El a intrat pe un măgar în Ierusalim, iar acum tot el, același popor, îl torturează și îl răstingnește? De aceea Pilat zice că treaba asta, problema acestui om, Iisus, este problema lor, a evreilor, nu-i problema lui sau a romanilor! Și ca atare Pilat se spală în mod pilduitor pe mâini. Mel Gibson a urmărit prin cruzimea pe care a arătat-o nu să acuze, să dea vina pe cineva, pe urmele lui Ellen White, ci să stârnească un sentiment contrar, milă, speranță, dragoste, prietenie (*„Nu este mai mare dragoste decât să-și dea cineva viața pentru prietenii săi"*). El cunoștea alfabetul psihozei colective, care, la Hollywood, e o adevărată știință. El știa că antidotul la cruzime nu e mila, ci tot cruzimea. Ca și la coșmar. Grecii, și pe urmele lor Shakespeare și Racine, reprezentau pe scenă atrocități, incesturi, crime, tocmai ca să-i purifice, să-i elibereze pe spectatori de asemenea coșmaruri. Acest efect ei îl numeau *catharsis*. Poate că și Mel Gibson a vrut să se apropie de cruzimile tragediei

Scanned with CamScanner

grecești, pentru a ajunge la o psihoză eliberatoare. Să se elibereze în primul rând pe sine. Pentru aceasta, el a ales cea mai puternică melodramă a lumii creștine, ca să obțină un efect pe măsură, care poate fi asemănat cu un adevărat război. Război psihologic, bineînțeles. Nici o bombă atomică nu poate avea efectul pe care îl are pentru comunitatea creștină – și nu numai – un asemenea film. Milioane de oameni ies din sălile de cinema șocați, amețiți, de parcă ar fi drogați. Și Hitler, cu o idee de alcoolic, a îmbătat un popor, popoare întregi. E și o anecdotă: „*Was ist Hitler?*' Răspuns: „*Ein Antialkoholiker, der durch eine schwibsidee ein ganzes Volk beseffen hat*'. Adică: „*Un antialcoolic care cu ajutorul unei idei de bețiv a îmbătat turtă un popor întreg*".

Încă o dată se dovedește ce armă extraordinară este filmul, industria lui, comparată adesea cu fabricile de armament. Și un asemenea lucru se întâmplă numai atunci când această armă de celuloid este luată în serios, nu precum o fac cineaștii noștri, în frunte cu Pintilie, care și-au pierdut încrederea în limbajul filmic. Mel Gibson crede în puterea filmului de a influența lumea, de a-i schimba pe oameni, de a spune adevărul. Adevărul este, de fapt, supratema filmului său. De la Dziga Vertov, autorul kino-glazului și al cine-adevărului, care credea că omul cu aparatul de filmat poate schimba lumea, poate afla adevărul, ba chiar poate corecta însăși Creația, nu s-a mai văzut un asemenea crez. Mel Gibson, care este un catolic desăvârșit, chiar mărturisește, într-un curat stil mesianic: „*Speranța mea este ca* **Patimile lui Hristos** *să îi ajute pe câți mai mulți să recunoască puterea dragostei Lui și să Îi îngăduie să le salveze viața*".

## Interminabila cabală a bigoților

Față de subiectele sacre, față de biserică în special, a existat, cum am văzut, și atitudini critice sau de-a dreptul comice. *Commedia dell'arte* a luat mereu în răspăr preoțimea și mai ales pe călugări, tagma mănăstirească în general, care a fost cea mai demitizată. Pe această direcție s-a axat și Fellini, neexistând aproape film creat de el în care să nu treacă prin cadru o măicuță sau un grup de măicuțe speriate, ca niște gâște care trec strada printre mașini. Iar Zeffirelli a îndrăznit și mai mult, creând, în **Călugărița** (1993), film inspirat după un roman al lui Giovanni Verga, modelul naturist al acestei teme. Cineaștii, pe urmele marilor scriitori, au fost constant ispitiți de subiectele biblice. Ba chiar ispitiți de Satana, fiindcă, de la Platon citire, artiștii au fost mereu considerați periculoși pentru cetate, iar în evul

Scanned with CamScanner

mediu au fost tratați ca instrumente ale diavolului, teatrul îndeosebi fiind adeseori asociat cu viciul și scandalul. Însă, prin definiție, spectacolul cere senzaționalul, el fiind chiar anunțat cu turle și trâmbițe, așa cum este anunțată trupa de actori pe care Hamlet a chemat-o la Castelul Elsinor să înscenеze uciderea tatălui său. Adevărul însuși, atunci când este dezvăluit, provoacă scandal, ba, uneori, un șir nesfârșit de scandaluri. Cazul cel mai semnificativ în acest sens este Molière, care a ironizat biserica și ipocrizia preoțească atât de ucigător încât el însuși a fost urmărit de o prigoană continuă, chiar postumă. Istoria merită povestită.

Jean-Baptiste Poquelin, născut la 15 ianuarie 1622, și-a luat pseudonimul de Molière în iulie 1644, când conducea deja trupa „L'Illustre-Théâtre". Peste 20 de ani va scrie piesa **Le Tartuffe ou L'imposteur**. Primul tălmaci român al piesei, D. Chirculescu, i-a tradus, la 1873, astfel titlul: **Tartufulu Hypocritulu**. Cabala bigoților, cum i-a spus Mihail Bulgakov, din jurul piesei **Tartuffe**, va dura 5 ani. Dar „momentul Tartuffe" a fost precedat și de alte năcăfale. Cabalele s-au ținut lanț ca scaiul de bietul Poquelin, fiu de tapițer din neam în neam. Avea el ce-avea cu popii. Și le cunoștea metehnele din interior. Pentru că înainte de a ajunge avocat și mai apoi comediant, a urmat cursurile celui mai sever colegiu al timpului, colegiul iezuit Clermont. Să fi fost oare teatrul său o replică la regimul pe care l-a îndurat în anii de colegiu, așa cum opera lui Creangă este, în mare măsură, o replică la cabala bigoților ieșeni, care, prin ticluieli bine puse la punct, au reușit să-l dea afară și din rândul preoților și din cel al învățătorilor?! Și câți alți scriitori nu s-au născut din astfel de „replici"! Dar Molière e în capul listei. Ghinioanele s-au ținut ghem de el, încă de când a dat faliment cu trupa „L'Illustre-Théâtre" și a fost închis pentru datorii. Așa cum și Creangă avea să fie arestuit pentru că a îndrăznit, în sutană fiind, să meargă la teatru! Primul scandal de proporții care se declanșează între biserică și literatura dramatică e generat de piesa **Prețioasele ridicole**, scrisă în 1659. Gaz peste foc pune, doi ani mai târziu, și **Școala femeilor**. Molière e acuzat de calomnie. De atunci încep procesele de calomnie, care azi umplu tribunalele. Pe vremea lui Poquelin se numeau *acuzații de impietate*. Oricât își travestea Molière personajele, toată lumea recunoștea în ele „modelele" din viața publică. Chiar Voltaire ne-a lăsat mărturia că oricine putea recunoaște în Vadius pe Ménage, iar în Trisotin pe vestitul abate Cotin, mult satirizat și de Boileau, după cum **Mizantropul** era o șarjă la adresa ducelui de Montausier. Scena dintre Vadius și Trisotin a avut loc în realitate între Ménage și abatele Cotin. Adică Molière a redat-o întocmai în

Scanned with CamScanner

**Femeile savante**. Piesă pe care Voltaire o compară cu **Tartuffe** și **Mizantropul**, capodoperele lui Molière. Versurile batjocorite pe scenă, puse în gura lui Trisotin, sunt chiar versurile abatelui Cotin, care, e drept, a scris și el atacuri împotriva lui Molière. Voltaire, spaima bisericii, spune despre versurile lui Cotin: „*Dacă ar fi fost bune și dacă ar fi fost ceva de capul autorului lor, critica sângeroasă a lui Molière și a lui Despréaux* (pseudonimul lui Boileau, n. n. ) *nu i-ar fi stricat reputația. Molière, el însuți, fusese jucat în derâdere pe scena de la Hôtel-de-Bourgogne, fără a pierde însă stima publicului: adevăratul merit rezistă în fața satirei*".

Dacă eu am reprodus într-o carte textele deocheate ale lui Eminescu, l-am descalificat oare pe Eminescu? Dar textele fuckers-ilor, oare cui au stricat reputația? Un autor nu se descalifică pentru că e citat de cineva, ci se descalifică singur, atunci când a scris acele mizerii sau rânduri neinspirate pe care n-a avut tăria să le arunce la coș, cum se întâmplă cu poeții scatologici sau de curte, de la un Latrian Găunescu la Ianuș. Cine se teme de satiră înseamnă că are deja reputația șifonată. Desigur, sunt lucruri care se fac și lucruri care nu se fac. Molière știa că preoții fac multe lucruri care nu se fac. E și la noi o vorbă: „*Fă ce spune popa, nu ce face popa!*" Un popă cu astfel de metehne lumești, ne-ortodoxe, este personajul creat de Marin Moraru în spectacolul de la TNB, **Crimă pentru pământ** de Dinu Săraru. Molière a crezut că satirizând metehnele unor prelați, le tămăduiește. În prefața la **Tartuffe**, el chiar crede că „*chemarea comediei este de a îndrepta viciile omenești*". Atâtea belele i s-au tras însă de la „îndreptatul" acesta încât în repetate rânduri a fost nevoit să scrie prefețe, scrisori, memorii, prologuri, tot ce i-a stat în putință, ca să explice natura artei în general și a artei sale în special. Ba a mai scris și o piesă, **L'Impromptu de Versailles**, un fel de *ars poetica*, din care aflăm următoarele:

„*L-am auzit deunăzi pe Molière plângându-se... Spunea că nimic nu-l nemulțumește mai mult decât de-a fi învinuit că în portretele pe care le zugrăvește ar fi având în vedere pe cineva anume; că ținta lui este să zugrăvească moravuri, fără să se atingă de persoane și că toate personajele pe care le dă în vileag sunt închipuiri, fantome pe care le înfățișează după bunul lui plac pentru a înveseli spectatorii; că ar fi nemulțumit foarte dacă i s-ar întâmpla vreodată să înfiereze pe oricine-ar fi, și că ceea ce-l scârbește mai mult de a scrie comedii sunt tocmai asemănările pe care lumea le bănuiește și în care neprietenii caută cu viclenie prilej de a-i face rău față de anumite persoane la care nu s-a gândit nicicând. Și, în adevăr,*

Scanned with CamScanner

*găsesc că are dreptate, căci de ce să pui, mă rog, pe seama cuiva anume toate mișcările și toate vorbele și să cauți a-i iscodi necazurile, zicând în gura mare: «Ăsta-i cutare», când e vorba de lucruri care se pot potrivi la o sută de inși? De vreme ce rostul comediei e să scoată la iveală toate cusururile oamenilor și, mai cu seamă, ale celor din veacul nostru, e cu neputință ca Molière să descrie un caracter care să nu-și afle pereche în lume; și dacă i se poate aduce vina că a avut în vedere pe toți aceia în care s-ar găsi cumva cusururile de el zugrăvite, ar fi cu neputință ca de aici înainte să mai scrie comedii*".

Una-i însă să zugrăvești eroi, cum a făcut Shakespeare, și cu totul alta oameni ca popa Opincă sau ca nu știu ce înaltă față ce-și zice Gala Canonitul. Căci zice mai departe Molière:

„*Când zugrăvești figuri de eroi, faci ce vrei. Sunt portrete lăsate la cheremul tău, în care nimeni nu caută vreo asemănare. Iar dacă vrei să redai supranaturalul, n-ai decât să te lași dus de pornirile unei imaginații care-și dă frâu liber și care părăsește lesne tărâmul adevărului, ca să prindă miraculosul. Dar când zugrăvești* oamenii, *trebuie să-i zugrăvești după natură*".

După natură au scris toți comedianții. Să vă amitesc numai ce-a spus Eminescu despre autorul **Revizorului**: „*Tipurile sale sunt copiate de pe natură, sunt oameni aievea, precum îi găsești în târgușoarele pierdute în mijlocul stepelor căzăcești. Toate popoarele au asemenea scriitori, deși nu toți au compus câte o piesă de teatru. La germani Fritz Reuter, la americani Bret Harte, la unguri Petöfy, la români, pentru țăranul din Moldova, Creangă, pentru crișani Slavici, pentru spiritul și viața târgoveților întrucâtva Anton Pann*".

Evident, cum scrie Molière în **Critica Școlii nevestelor**, „*principala regulă, regula regulilor, este regula de a plăcea*". Dar ce-i place unuia, nu-i place altuia. Cum să-i împaci pe toți? De aceea, Molière a băgat mereu în față chestiunea cu îndreptatul viiciilor. Adică, nu?, chestiunea morală. Și Kant spunea că scopul oricărei cunoașteri (și arta e o formă estetică de cunoaștere) este moralitatea. Însă pe abatele Cotin (americanii îl au zeu pe abatele Coin) Molière l-a „îndreptat" mai mult de-o grămadă. Adică l-a îndreptat de tot: l-a băgat în mormânt. În urma piesei sale, abatele a murit de inimă rea. Satirele lui Boileau, de asemenea, au costat viața abatelui Cassaigne. Lucru trist, zicea Voltaire. Fapt mai mult decât regretabil, desigur,

Scanned with CamScanner

rezultat al unei libertăți prost înțelese, crede autorul lui **Candide**, cu ochiul său mult mai rațional. Căci spune mai departe patriarhul din Ferney, mica localitate din care a făcut raiul pe pământ, o Mică Americă avant la lettre: *„Cea mai bună lecție pe care o poți da poeților proști este să le tipărești frumos lucrările; Molière și Despréaux nu aveau nevoie să recurgă la jigniri"*. Bătrânul Candide îi trage de ureche, și pe bună dreptate, pe mai tinerii săi înaintași, un fel de strămoși ai fuckers-ilor. Dar și un punct și celălalt punct de vedere sunt valabile.

Prin urmare, în ciuda originii lor comune, între biserică și literatură, ca în **Dueliștii** de Ridley Scott, care au uitat pricina disputelor lor fatale, pierdută în negura istoriei, a fost o luptă pe viață și pe moarte, care s-a soldat adică și cu morți pe terenul de bătălie. A fost? Încă mai este. Și va mai fi. Tot *malentendu*-ul pleacă de acolo că se confundă imaginea cu copia ei, realitatea cu zugrăveala ei. O imagine are omul în viață și alta pe scenă. De aia a murit de inimă rea abatele Cotin. Dar procedeul este de neevitat. Gogol a copiat personajele sale după natură. Balzac la fel. La fel Caragiale. Și câte procese nu li s-au tras din treaba asta naturală?! Se pare că acesta-i blestemul cu care Dumnezeu i-a creat pe scriitori. Așa și cu **Femeile savante**, în care Molière a pus problema literaturii dramatice și a bisericii, a cetății în general. E problema pe care a pus-o primul Platon în **Respublica** sa. Când susține că arta, pe care o vede drept un cazan de smoală, o zonă a imoralității și corupției, trebuie scoasă din cetate. Până la Hegel însă, care va da o lovitură de grație acestui punct de vedere, toate epocile au condamnat arta, culminând cu extraordinara critică a lui Rousseau, care condamna excesul literar, rolul prea mare al literaturii, pe care o considera un pericol pentru societate. Poate de aceea biserica se ferește să-și numească slujbele sale spectacole, chiar și cu adjectivul religioase, de aceea poate preoții se feresc să facă asocieri între Liturghie și Teatru. Rousseau l-a atacat în mai multe rânduri pe Molière. Care nu avea altă armă de apărare decât talentul, geniul pe care i l-a dat Dumnezeu. Și cu Dumnezeu înainte, el a înfruntat toată tagma bisericească și nu numai. În primul rând că a avut inteligența să creeze un personaj care e aproape nelipsit în piesele sale: *Raisonneur*-ul, prin care, precum Shakespeare prin prologuri sau clowni, le explică spectatorilor cum e cu îndreptarea viciilor și cum trebuie să înțeleagă convenția teatrală. Și nu exista aproape piesă, spectacol, în care el să nu joace un rol principal. L-a jucat pe Scapin, pe Orgon în **Tartuffe**, pe Mizantropul, pe Sganarelle în **Don Juan**, pe George Dandin, pe Harpagon în **Avarul**, pe domnul Jourdain în **Burghezul gentilom**, pe Bolanvul închipuit. . .

Scanned with CamScanner

Deci unde a greşit Molière? Scriitorii pun lumii în faţă oglinda. Oglinda veneţiană a conştiinţei. Şi cum era Trisotin (pronunţat de actori şi Tricotin) după natură? Era (era om, a rămas personaj) o canalie respingătoare, ca şi Tartuffe. Sunt sigur că Molière nu şi-ar fi botezat eroii şi le-ar fi reprodus numele reale dacă nu ar fi trăit condiţia de vasal al artei. Această vasalitate i-a îngrădit libertatea de a merge până la capăt, de a spune tuturor lucrurilor şi fiinţelor pe nume. Dacă un om ca abatele Cotin, şi, o dată cu el, toată suflarea, se recunoaşte în personajul Trisotin, atunci ce rost mai are să-l botezi? Cum e mai moral, să procedezi ca Molière sau să-i zici cutărei canalii de-a dreptul pe nume şi să spui negru pe alb ce gândeşti? De ce să iei aceste „măsuri de precauţie", ca să te fereşti de procese? Să te ascunzi după paravane? Dar la ce i-a folosit lui Molière acest procedeu fiindcă tot pe rug era să ajungă?! Dacă tot ajungem în streang sau pe cruce, măcar să ajungem cinstit. Să nu fie confuzii. Dar în acest caz, nu mai e vorba de literatură, ci de jurnalism. Scriitorul nu se mai foloseşte de paravane, cârlige, separeuri, quiproquouri şi alte procedee literare, ci procedează ca ziariştii care au dezvăluit „afacerea Watergate", de pildă. Fără îndoială, elementul artistic nu stă în nume, ci în felul cum surprinzi existenţa, cum legi circumstanţele, în pânza de păianjen pe care scriitorul o construieşte în jurul unui personaj sau altul. Desigur, în comedie numele unui personaj este decisiv. Crăcănel, Titircă Inimă Rea, Caţavencu sau Dandanache sugerează o întreagă lume. La fel, la Gogol, toate numele au o anumită rezonanţă socială, bat undeva. Însă în sine un nume, oricât de inspirat, nu face literatura. Puterea ei de generalizare e dată de comedia existenţei. *„Triscotin nu ne face să râdem de versurile lui proaste* – spune Antoine. *Ne face scârbă. Este o canalie*". Şi totuşi, Voltaire şi-a condamnat iluştrii înaintaşi pentru procedeele lor. Despre moartea abatelui Cassaigne, el scria: *„Trist rezultat al unei libertăţi mai degrabă periculoasă decât folositoare şi care bucură mai mult răutatea omenească decât inspiră bunul gust*".

Dar o biată comedioară e oare în stare să vatăme într-atât inima unui om încât să i-o crape? Păi cât de mult i-au tras în ţeapa comediei pe politicienii noştri cei de la „Academia Caţavencu", „Chestiunea zilei", „Vacanţa Mare" sau „Divertis", ar fi trebuit să rămânem demult fără clasă politică, să dea ortu' cu toţii, şi cei cu pliscul mare, şi cei cu ciocul mic. Un biet dom' Iliescu ar fi trebuit să moară de o sută de ori de atâta supărare dacă ar fi pus toate glumele făcute pe seama lui la inimă! De aceea şi scria sărmanul Molière scrisoare peste scrisoare, în dreapta şi stânga: *„Alteţă, e vorba de o neînţelegere evidentă.* **Preţioasele** *e pur şi simplu o comedie veselă*". Şi

Scanned with CamScanner

mai departe: *„Înălțimea voastră, ca om de gust excepțional și de fină înțelegere a lucrurilor, fără îndoială își va da acordul pentru reprezentarea ei”*. Adesea, ca să-și apere piesele, Molière, înainte de a începe spectacolul, ieșea la rampă, costumat în personajul pe care urma să-l joace, și explica publicului la ce trebuie să se aștepte și cum ar trebui să-i tălmăcească intențiile. Molière a avut dușmani de temut. Dar iată ce scria un astfel de dușman, criticul, ziaristul, romancierul și dramaturgul Jean Donneau de Visé despre **Femeile savante**:

*„Niciodată până acum nu s-a mai văzut într-un singur an atâtea piese de teatru frumoase, iar vestitul Molière nu ne-a înșelat speranța, pe care ne-o dăduse acum patru ani, de a reprezenta la Palais-Royal o piesă comică de-a lui, care să fie întru totul desăvârșită. Te distrezi mult, când din cauza prețioaselor sau a femeilor savante, când de pe urma zeflemelelor plăcute ale unei anume Henrieta, sau a închipuirilor ridicole ale unei vizionare ce vrea să ne convingă că toată omenirea ar fi îndrăgostită de ea. Nu zic nimic despre caracterul unui tată care ar vrea să credem că este stăpân în casa lui, care se laudă a fi în stare de orice atunci când este singur și dă înapoi de îndată ce soția lui se arată. Nu zic nimic nici despre personajul d-lui Trisotin care, umflat în pene de știința lui și de faima pe care crede că a meritat-o, pare atât de plin de sine încât privește restul lumii ca mult inferioară lui. Ridicola admirație pe care o acordă acestui domn Trisotin o mamă zăpăcită de prea mult citit nu este mai puțin amuzantă, și această admirație tot atât de oarbă ca aceea a tatălui din* ***Tartuffe*** *ar mai dura dacă nu ar fi spulberată, aducând, astfel, deznodământul piesei, prin artificiul ingenios al unei vești false despre un anume proces pierdut și despre falimentarea unui bancher (ticluit tot atât de bine ca scena cu portărelul din* ***Impostorul****), artificiu născocit de un frate care, deși foarte tânăr, ne apare ca omul cu judecata cea mai sănătoasă din lume. În actul al treilea asistăm la o ceartă tare hazlie între acest domn Trisotin și un alt savant; iar în ultimul act are loc întoarcerea unei anumite Martina, rândășoaică la bucătărie, care fusese dată afară în actul întâi și care stârnește râsul publicului prin toate lucrurile cu haz pe care le spune în graiul ei pentru a dovedi că bărbații trebuie ascultați mai vârtos decât femeile. Iată una peste alta ce apare mai interesant în această comedie care atrage tot Parisul. Afli acolo o mie de vorbe de duh, multe expresii fericite și mai multe feluri noi și îndrăznețe de a vorbi a căror născocire nu poate fi îndeajuns lăudată. Multă lume raportează comedia la realitate; și o ceartă de acum opt ani între autorul ei*

Scanned with CamScanner

*și un anumit om de litere despre care se zice că ar fi reprezentat de domnul Trisotin a prilejuit tot ce s-a scris despre aceasta. Dar dl. Molière s-a justificat îndeajuns prin discursul ținut în fața publicului cu două zile înainte de prima reprezentare a piesei; și apoi pretinsul model al acestei agreabile comedii nu ar trebui să se necăjească, dacă este atât de înțelept și de priceput precum pare; iar aceasta nu va servi decât ca să-i pună și mai mult în lumină meritele, stârnind dorința de a-l cunoaște, de a-i citi scrierile și de a merge la predicile sale. Aristofan nu a distrus faima lui Socrate punându-l într-una din farsele sale, și acest mare filosof nu a fost pentru aceasta mai puțin respectat de toată Grecia. Dar pentru a judeca astfel cum se cuvine meritul comediei despre care am vorbit, aș sfătui pe orișicine să meargă s-o vadă și să se distreze, fără a căuta altceva și fără a ține seama de criticile aduse de persoanele ce-și închipuie că se arată deștepte găsindu-i nod în papură*".

Ah, își zic poate fuckers-ii, de ce nu avem și noi un astfel de dușman?! Și nu vor avea, din două motive: întâi, că spectacolele lor nu atrag tot Parisul și, în al doilea rând, pentru că în ele nimeni nu va găsi „*o mie de vorbe de duh, multe expresii fericite și mai multe feluri noi și îndrăznețe de a vorbi a căror născocire nu poate fi îndeajuns lăudată*". Ei au pus în locul „vorbelor de spirit", vorbe de clacă, de ocară, de batjocură. Ceea ce e cu totul altceva. Dacă vor un dușman ca Jean Donneau de Visé, trebuie să și-l cumpere. Schelling, un om destul de vesel, a fost văzut într-o zi trist, parcă îi pierise și zâmbetul. Ce s-a întâmplat?, l-au întrebat prietenii. „*A murit aseară cel mai bun dușman al meu*". Un dușman adevărat e un dușman bun. Și Molière avea mulți dușmani buni. Care-i tot cereau să taie, să schimbe, să-și amputeze piesele. Molière însă, zice Bulgakov, era ca șopârla. „*Orice șopârlă pricepe că-i mai bine să trăiești fără coadă decât să renunți complet la viață*". Așa și el, tăia adesea coada pieselor sale. Dar schimbările, transformările unei piese nu-i afectau substanța, esența. „*Cenzorii regelui*, spunea Molière, *nu știu că orice transformări ale unei opere nu-i schimbă nici cu o iotă sensul fundamental și nu slăbesc influența indezirabilă asupra spectatorului*".

Dovadă că atunci când s-a reluat piesa **„prețioaselor"**, după modificările cerute de cenzorii regelui, a avut un succes fulminant. Interzicerea ei a turnat gaz peste foc. Orice interzicere are ca efect garantarea succesului. Bulgakov, cel care i-a dedicat marelui comediograf două opere - **Viața domnului de Molière** și **Cabala bigoților** -, crede că marea greșeală a vieții

Scanned with CamScanner

lui Molière a fost că a plecat urechea la clevetiri. Dar ce artist nu-i sensibil la vorbe, vorbe, vorbe? Până și Hamlet a fost. Și doar el era Prinț. Cum să fi ieșit bietul domn de Molière din lanțul clevetirilor? Continuând să le dea crezare și să se lupte cu ele. Sigur, asta l-a măcinat. L-a îmbolnăvit. Și adesea juca bolnav. De-adevăratelea, nu închipuit. Și-i era frică de doctori ca de moarte. Cel mai mare dezastru al medicinei s-a petrecut atunci, în epoca în care a trăit Molière. Diagnostice greșite în lanț. Oamenii mureau pe capete. Ce-i mai cumplit, să fii sensibil la clevetiri sau să dai un diagnostic greșit?! Medicii se jucau cu viața oamenilor. Câți medici, atâtea diagnostice. Și câți bolnavi, atâția morți. Toți au murit, numai Tartuffe trăiește. Mai trăiește și azi. E printre noi. Tartuffe e un fățarnic, un ticălos desăvârșit, un mincinos, un nemernic, un denunțător și un spion, un ipocrit și un depravat, care seduce nevestele altora.

Ei bine, acest personaj, evident, periculos pentru societate, nu-i altceva decât o față bisericească. Stăpân pe fraze îndulcite, Tartuffe își întovărășește acțiunile sale cu citate din Sfânta Scriptură, făcându-și la tot pasul semnul crucii. Premiera piesei a avut loc, culmea, în fața reginei-mamă, o mare credincioasă, și a Companiei „Congregația bigoților", care era așa de habotnică încât însuși guvernul a vrut s-o suprime oficial în 1660. Molière cunoscuse destui preoți corupți, pe abatele Roquette, devenit ulterior episcop de Autun, pe duhovnicul Charpi, care seducea fetele de la curtea regelui, pe părintele franciscan Hittier du Bordeaux, renumit datorită delațiunilor sale incredibile. Însă ce a făcut Molière a depășit așteptările: el a adunat în piesa sa, în persoana lui Tartuffe, toate relele popimii. Însuși arhiepiscopul Parisului, cardinalul Hardouin, s-a înfățișat înaintea regelui, cerând interzicerea reprezentației. **Tartuffe** a fost reprezentată la Versailles, în timpul marilor sărbători numite *Les Plaisirs de l'Ile enchantée*. Imaginați-vă ce s-a întâmplat după premieră, când regina-mamă și Congregația bigoților au părăsit sala! Imaginați-vă întâlnirea dintre cei doi cumnați, Regele Soare și Molière. *Face à face*. Tăcere. Nici unul nu-i în stare să înceapă. Molière își ia însă inima în dinți și spune:

*- Sire, aș fi dorit preasupus să vă cer autorizație pentru reprezentația lui* **Tartuffe**.

*- Dar, domnule de Molière*, îi replică regele după un moment de ezitare, *toți afirmă, în unanimitate, că piesa dumneavoastră ar conține batjocuri la adresa religiei și clericilor!?*

*- Îndrăznesc să atrag atenția Majestății Voastre*, îi răspunde din

Scanned with CamScanner

suflet actorul care se înrudise cu regele (acesta îi botezase un copil), *că și cucernicia poate fi autentică și falsă.*

- *Asta așa e*, zice regescul cumnat, *dar, iertați-mi sinceritatea, toți afirmă că în piesa dumneavoastră e imposibil de descifrat ce fel de cucernicie satirizați, pe cea autentică sau pe cea falsă? Oh, mon Dieu, îmi cer scuze, eu nu sunt specialist în asemenea probleme. Așa încât vă rog să nu jucați această piesă.*

Ei, ce te faci acum domnule de Molière?! Unde să se îndrepte, cui să ceară ajutor? Trecuse prin multe încercări, era versat în astfel de bătălii, dar nu găsea nici o soluție. Și deodată îi vine o idee: Ia să-i citesc piesa cardinalului Chigi, ambasadorul Vaticanului în Franța, care e și rubedenie cu Papa! Și acest lucru se petrece. Ambasadorul dă verdictul în favoarea lui Molière, spunând că nu vede în această comedie nimic dezaprobator și jignitor la adresa bisericii catolice! Adversarii lui Molière însă sunt mai iuți: un prelat al bisericii Saint Bartholémy, Pierre Roullé, îi adresează regelui o scrisoare împotriva lui **Tartuffe** și a autorului său, arătând că Molière este un „*diavol încarnat*" îmbrăcat în veștminte omenești, cerând să fie ars pe rug în piața publică, împreună cu piesa lui, fără să mai aștepte flăcările iadului, unde și-așa va ajunge! Ars pe rug, vă închipuiți! Bigoții au hotărât că iadul îi este destinat lui Molière încă de pe pământ! Însă regele respinge categoric proiectul de autodafé al abatelui Pierre Roullé.

Dar să revenim la Versailles, unde am fost și eu în urmă cu câteva luni și unde am căscat urechile în Sala Oglinzilor, locul în care se dădeau asemenea reprezentații și parcă auzeam hohotele lui Molière. Ei bine, tot atunci, când s-a reprezentat **Tartuffe**, s-a jucat și o altă piesă cu temă religioasă: **Scaramuccio-sihastru**. Și regele îi spune prințului de Condé, mare apărător al lui Molière:

- *Nu înțeleg de ce s-or fi aruncat cu toții asupra lui* **Tartuffe**? *Doar în* **Scaramuccio** *există lucruri cu mult mai usturătoare!*

- *S-a întâmplat astfel, Sire*, zice prințul, *pentru că în* **Scaramuccio** *autorul își bate joc de cer și de religie, cu care acești domni n-au nimic de-a face, pe când în* **Tartuffe** *Molière își bate joc tocmai de slujitorii bisericii. Iată de ce s-au dezlănțuit, Majestate.*

Cu sprijinul reginei-mamă, așadar, Congregația du Saint-Sacrament reușește să obțină interzicerea piesei. Molière însă nu se lasă. Aplică metoda șopârlei. Reface piesa, o modifică, o întregește, de la trei la cinci acte, și la

Scanned with CamScanner

5 august 1667, cu aprobarea verbală a regelui, **Tartuffe** mai iese la rampă o dată. Recrudescența de proteste din partea bigoților, numită *la cabale des dévots*, e incredibilă. Urmează o injurioasă *Lettre sur l'Imposteur* scrisă de un om al influentului poet Chapelain, și el adversar al lui Molière. În fine, arhiepiscopul Parisului are ideea să scrie o scrisoare către credincioșii catolici: „*Întrucât pe 5 august s-a reprezentat piesa* **Impostorul** (...), *o foarte primejdioasă comedie, cu atât mai dăunătoare pentru religie cu cât, sub pretextul acuzării fățărniciei și falsei cucernicii, dă prilejul de a-i defăima pe toți cei care manifestă o adevărată cucernicie. . .* ", el, arhiepiscopul Parisului, interzice nu numai reprezentația acestei piese, dar și lectura sau audierea ei în adunări publice, cât și în cele particulare, sub pedeapsa *excomunicării*!

Cauza acestei nenorociri, îmi permit să cred, o constituie nu doar confuzia dintre imagine și copie, dintre natură și după natură, dar și prejudecata care ne cere să distingem între personaj și omul real. Dar care este granița dintre ei? Unde se termină personajul și de unde începe omul? Molière ar fi fost salvat dacă epoca era pregătită să vadă nu numai teatrul ca religie (sau antireligie), dar și religia ca spectacol, așa cum a văzut-o Chaplin. Cheia este spectacolul religios. Preotul joacă un rol când e la altar. Piesa în care joacă el e Liturghia, o formă fixă de reprezentație. Spectacolul liturgic este mai viu sau mai șters după cum actorul principal e mai bun sau mai prost trăitor. Fiecare din noi, la locul de muncă sau în societate, poartă o mască. *Totu-i mască pentru mine, însumi eu îmi par o mască* - spunea Eminescu. Nu jucăm noi oare, în orice împrejurare, teatru? Fățarnicul ca personaj, precum Tartuffe, joacă întotdeauna masca sincerității. Preotul poate fi și el o mască a fățărniciei! Ce, e o noutate? Omul însă trebuie căutat dincolo de mască. Un lucru extrem de greu cu mijloacele literaturii, artei în general. E nevoie de bisturiul jurnalistului. Singurul care poate da fapte și nume reale. Pentru că numai astfel îl poate demasca mai ușor pe fățarnic. Și poate că numai așa îl poate îndrepta, îl poate vindeca de nebunia lui. Rare sunt caracterele care recunosc că sunt una cu masca lor! Până la urmă însă ne ucid măștile, ne răstignesc personajele pe care le creăm, cum l-au ucis și pe Molière. În primul rând Tartuffe. Și cum?

În 1669, pe 5 februarie, după ce a făcut toate modificările cerute, tăindu-i piesei efectiv coada și scriind un nou final, Molière a căpătat autorizația de reprezentare și spectacolul a avut un succes triumfal. Dar spectrele l-au urmărit până l-au văzut sub pământ. Molière moare la 17 februarie 1673, la câteva ore după a patra reprezentație a piesei **Bolnavul închipuit**, în care a

Scanned with CamScanner

jucat. Într-unul din saloanele Comediei Franceze, numită și *La Maison de Molière*, se păstrează fotoliul pe care marele comediograf s-a prăvălit în timp ce se afla în pielea „bolnavului închipuit". S-a dus omul, a rămas personajul, a rămas pentru eternitate Masca. A fost înmormântat în noaptea zilei de 21 februarie, fără pompă religioasă, fără gură-cască, în secret aproape, în cimitirul Saint-Joseph. Nici nu se știe dacă i-a aprins cineva o lumânare sau dacă popa care a slujit a fost real sau a fost, cum se presupune, un actor deghizat. Pentru că biserica i-a purtat o ură neîmpăcată. Nici azi ea nu și-a cerut iertare, așa cum a făcut mitropolitul Daniel al Moldovei, care l-a repus în drepturi pe diaconul Creangă. Ura împotriva autorului lui **Tartuffe** a fost atât de înverșunată încât tagma bigoților a lucrat ca să i se piardă orice urmă. Nu i s-a păstrat nici unul din manuscrise, doar câteva iscălituri pe contracte și acte de stare civilă. Nici mormântul său nu mai există. Iarna, ca să se încălzească, actorii din trupa lui, care veneau la cimitir să-i aprindă o lumânare, făceau foc pe piatra de mormânt, care, cum timpul, a crăpat și s-a fărâmițat și a luat-o ploile. Mult mai târziu a fost dezhumat, dar oare nu i-au greșit locul?, și oasele lui sau ale cine știe cărui norocos au fost duse și depuse în Cimetière du Père-Lachaise, nu departe de mormântul lui George Enescu, unde marelui i s-a ridicat un monument așa cum îl știm azi.

Vara trecută, când am fost la Paris, am adăstat mult la mormântul lui Molière, un mormânt, desigur, simbolic. Pe care l-am filmat din toate unghiurile, încercând parcă să scormonesc piatra, pământul, și să aflu adevărul. La un moment dat, un bătrân gropar, văzându-mă cum mă frământ, s-a apropiat de mine și mi-a povestit, parcă în acordurile simfoniei a doua a geniului din Liveni, îngropat și el în apropiere, ceva straniu. Cică într-o bună zi a sosit la Paris un țăran cu o căruță plină cu manuscrisele lui Molière. A bătut la porțile bisericilor, pe la cancelariile domnilor, a fost trimis de la Ana la Caifa, toată lumea dădea din umeri, fiecare se spăla pe mâini, nu voia să-și ia pe cap problema asta, încât omul și căruța sa fantomă au plecat pe înserat pentru a dispare pe vecie!. . . Numai evreii aveau să ia în serios manuscrisele esenienilor de la Marea Moartă! Dar oasele, oasele depuse aici, în mormântul acesta, or fi ale lui?! Se zice că ar fi ale abatului Cotin. Și, ironia sorții, au deasupra bustul, masca lui Molière. . . și se mai zice că Poquelin, când era copil, când nu era încă domnul de Molière, a avut un vis, calificat mai târziu chiar de el însuși din cale-afară de ciudat, acela de a face să râdă un public cultivat, doamnele și domnii să râdă de ei înșiși și apoi să reflecteze asupra diverselor unelte născocite de oameni pentru a se minți unii pe alții. Și să nu-și mai ascundă devasta-

Scanned with CamScanner

toarele pasiuni sau interesele meschine sub masca unor nobile idealuri. Ha, ha, ha, ha!... Şi bătrânul gropar a dispărut. Era groparul sau chiar domnul de Molière în persoană, jucându-mi farsa Învierii?

## Starea de extaz

Dar să ieşim din poveşti şi să revenim la practica religioasă. Cum am spus, transa, obţinerea ei, este cheia spectacolului sacru. Aşa se explică stricta izolare a cinurilor monahale, ruperea lor cât mai completă de lume, atât prin poziţia locului, cât şi prin statutul de funcţionare. Mănăstirile atonite, bunăoară, nu se pot vizita decât cu aprobări speciale, iar femeilor le este total interzisă intrarea. Aşa se explică şi de ce li se interzice vieţuitoarelor, ca şi călugărilor, orice contact cu persoane străine, chiar şi cu propriii lor părinţi. Aşa se explică şi de ce sunt interzise în mănăstiri televizorul, radioul, ziarele şi orice fel de sursă parazitară. În afara Bibliei şi a cărţilor canonice, le este interzisă orice lectură. Măicuţele sunt ţinute în mai mare strictеţe şi izolare decât infractorii la puşcărie. Sunt ţinute ca într-o eprubetă de laborator, ca într-un cantonament divin. Starea lor trebuie să fie pură, să se concentreze la slujbă, să le stea mintea numai la rugăciune, să nu vicieze cu nimic starea de extaz, o stare care, la modul ideal, ar trebui să fie continuă, aşa cum se întâmplă cu sihaştrii care aleg scorbura vreunui copac din pustie şi trăiesc numai la graniţa cu Dumnezeu. Şi ele încearcă să dobândească şi să-şi menţină starea de rugăciune, care este poarta directă către Dumnezeu. Pentru aceasta au *mijloceasurile* sau *mezoorele*, cum se numesc rugăciunile dintre slujbe, pe care călugării/călugăriţele le fac în chilii. Numai claustrarea şi viaţa de chilie, implicit dialogul nemijlocit cu Dumnezeu, adică rugăciunile, care sunt forma cea mai interiorizată a credinţei, pot duce la extaz mistic, la transa religioasă.

Şi în *filosofia vieţii*, pe care o reprezintă ortodoxismul lui Nichifor Crainic, misticismul indian al lui Mircea Eliade sau existenţialismul nihilist al lui Emil Cioran, cunoscută şi sub numele de *trăirism*, se afirmă primatul trăirii asupra raţiunii, trăirea mistică fiind singura cale spre absolut. Când am realizat filmul **Treptele extazului**, cu participarea părintelui Constantin Galeriu, am arătat care sunt aceste trepte: *extazul cotidian*, *extazul artistic* şi *extazul religios*. Dacă extazul cotidian îl poate avea oricine, cum ar fi evenimentul naşterii unui copil, dacă extazul artistic îl dobândesc doar cunoscătorii artei, extazul religios nu este accesibil decât celor foarte credincioşi şi la el se ajunge doar prin trăire mistică. Or acest lucru presupune

Scanned with CamScanner

un anumit exercițiu, o practică ascetică specială, o relație „personală" cu divinitatea. Ritualul rugăciunilor în biserică, după cum am văzut, este mecanic, a devenit un automatism, care acționează în sine, cum ar fi închinăciunile în fața Evangheliei sau formula îndurătoare *„Doamne miluește"*, așa cum în alte culte sunt formulele magice. Ba tibetanii au chiar dispozitive în acest sens, cum ar fi *„moara de rugăciune"*, *„cilindrul de rugăciune"* sau *rozariul*, care are o funcție mnemotehnică, obiect de cult nelipsit din practica monahală și bisericească, el fiind întâlnit în brahmanism, hinduism, budism, islamism și, evident, în creștinism, la catolici, mai ales în bisericile dominicane (Sfântul Dominic l-a inventat), având în alcătuirea lui 15 perle mari, simbolizând cele 15 *„Ave Maria"* pe care trebuie să le spună de zece ori credincioșii (deci de 150 de ori) în timpul unei slujbe. Și toate aceste tehnici se practică în cea mai pură dintre religii, *lamaismul* sau budismul tibetan, care este o religie pur monahală (*lama* înseamnă *călugăr*), desfășurată numai în cadrul unor mănăstiri, cum ar fi Potala din Lhasa, unde se află și reședința lui Dalai Lama, preotul suprem al religiei budiste de rit tibetan. Asemenea rituri sau tehnici de rugăciune se practică cu un singur scop, ca actantul să atingă trăirea supremă, transa, care este o trăire mistică de identificare cu divinitatea, cu supranaturalul, acel *„cu totul altceva"*, cum este numit sacrul, pe care grecii îl numeau *noumenon*, iar latinii *numen*. Se spune că perceperea sacrului dă fiori imposibil de argumentat.

Și actorul care se respectă dacă nu are o viață sfântă în afara, ca și în incinta templului teatral, nu poate aspira la starea de transă pe care o cer marile roluri și el trebuie să nu mai calce în templu sau să fie alungat, așa cum a făcut Iisus cu negustorii care își vindeau marfa în Casa lui Dumnezeu. În antichitate, actorii, înainte de începerea serbărilor dionysiace, se duceau în pustie, unde se închinau zeilor, trăind zile întregi chiar în meditație și rugăciune. Cum poți intra în pielea unui personaj tragic ca Oedip, de pildă, fără o stare de sfințenie, fără un exercițiu mental și sufletesc special? Și actoria este o jertfă. Ca și preotul liturghier, actorul urcă pe scenă ca să săvârșească un act sacru, să dea viață unor himere. Și el își jertfește pâinea și vinul ființei cu fiecare replică. De la marile personaje ale tragediei antice la cele shakespeariene sau la personajele religioase din piesele lui Paul Claudel, istoria actorului este o continuă jertfă. Dar orice rol are o doză de sacralitate în el. A dovedit-o, prin creațiile sale memorabile, Emil Botta, un actor care, atunci când apărea pe scenă, îți trezea fiori precum, pentru cei chemați, preotul când iese pe ușile împărătești. Emil Botta a fost un actor mistic prin excelență. El impunea un respect

Scanned with CamScanner

absolut, pentru că făcea din teatru o religie, pentru că fiecare replică rostită de el era ca o rugăciune. Când vii la teatru, spunea el, trebuie să păşeşti pe vârfuri, ca într-o biserică. Numai un om cu o viaţă sfântă poate să transmită asemenea profunde emoţii. Emil Botta, actor dublat de un mare poet, juca în transă. Pe urmele lui cred că merge doar Marcel Iureş. Astfel de actori sunt aleşi, sunt hăruiţi de Dumnezeu. Teatrul românesc a avut şi are mari actori care impun un astfel de dialog sacramental. Aşa cum Biserica Ortodoxă Română a avut şi are mari preoţi care predicau/predică numai în starea de transă. Când am filmat cu părintele Galeriu în biserica Sf. Silvestru partea cea mai importantă a filmului **Treptele extazului**, rugându-l să vorbească despre extazul religios, am avut o asemenea revelaţie. Părintele cărturar a intrat în altar şi s-a rugat, s-a concentrat până a intrat în starea de transă mistică şi abia atunci, după vreo oră de „absenţă", spre disperarea echipei de filmare, a apărut în faţa aparatului, cu totul transfigurat, ca schimbat la faţă, şi a început să vorbească, să dea glas ideilor trăite în altar, cu acea vocea interioară a sa, inconfundabilă, mângâietoare, care îţi mergea direct la inimă.

## Gogol anaghinoscomena

Dar marea revelaţie a acelor zile de identificare cu natura slujbelor sfinte am avut-o atunci când, tot uimindu-mă eu de frumuseţea liturghiilor, a vecerniilor, a privegherilor şi a psalmilor utreniei, o măicuţă mi-a dat să citesc o carte miraculoasă: **Meditaţii la dumnezeiasca liturghie**. Deşi le sunt interzise lecturile ne-ortodoxe, adică altele decât cele canonice, numite *anaghinoscomene* (cărţi necanonice), totuşi această cărticică este admisă şi citită ca pe Biblie, mai ceva decât **Cântarea celor trei tineri** din Vechiul Testament, care şi ea este o carte anaghinoscomena. Cine credeţi că este autorul ei? Unul din cei mai mari prozatori şi oameni de teatru ai lumii: Nikolai Vasilievici Gogol. Teatru la mănăstire? În nici un caz. Puţini poate ştiu că atunci când Gogol a intrat, la 33 de ani, în criza sa de creaţie, după ce îşi scrisese propriu-zis opera pe care i-o ştim, de la **Serile în cătunul de lângă Dikanka** şi **Taras Bulba**, la **Revizorul** şi **Suflete moarte**, a început să ducă o viaţă religioasă, habotnică, să-şi găsească supravieţuirea în religie.

Rezultatul acestor trăiri sunt aceste **Meditaţii**, care diferă de meditaţiile mele la meditaţiile lui Gogol, adică la dumnezeiasca liturghie, în sensul că meditaţiile lui Gogol sunt strict religioase, ai sentimentul că sunt scrise de un preot, oricum, de un mare trăitor al liturghiei, dublat de un teolog, de

Scanned with CamScanner

un mare cunoscător al Bibliei și în special al Noului Testament, pe când meditațiile mele sunt legate mai mult de arta spectacolului religios. E uimitor cum în cărticica lui Gogol nu găsești nici o urmă de meditație teatrală, de paralelă între teatru și biserică, amândouă având în comun un suport artistic, spectacular, fiind, ca și filmul, arte ale trăirii, cum ar zice Camil Petrescu. Nici nu-l mai recunoști pe autorul **Revizorului** sau al **Căsătoriei**. E vorba de o convertire absolută și te întrebi dacă, în multele sale peregrinări, Gogol nu a practicat chiar preoția. Sunt meditațiile unui profesionist într-ale religiei, ale unui liturghier sau liturghisitor, bun cunoscător, deci, al oficierii sau practicii liturgice.

În prima parte a acestui studiu, când am descris spectacolul liturgic, am urmărit cele scrise de el în paralel cu **Liturgica specială** și nu era nici o diferență, preferând ca multe din scenele liturghiei să le citez după el. Gogol poate fi considerat primul dramaturg liturgic sau, dacă vreți, primul preot teatral. Câtă diferență între textele satiricului Gogol și aceste meditații pur religoase, tehnic liturgice, folosind un limbaj curat bisericesc, plin de poezia arhaismelor, rupte de orice atingere cu efemerul, având legătură cu lumea doar prin fibrele lor morale. Unde este acel limbaj teatral virulent, necruțător? Iată ce miracol săvârșește religia, credința, cum poate transforma o ființă, mintea unui om obsedat de ideea unei reparații față de pana cu care îi încondeiase pe Cicikov et co. și care căuta o ieșire din impas, negăsind decât soluția focului, a flăcărilor care i-au mistuit în două rânduri volumul doi al **Sufletelor moarte**! Scriitorul Gogol a murit prea de timpuriu, ca să învie sub forma unui mistic creștin.

Multe din cele trăite și învățate de mine la mănăstirea Buciumeni le-am verificat cu cele scrise de Gogol și am văzut că sunt identice, deși la Gogol textul e complet, are o complexitate pe care liturghia trăită de mine n-a avut-o și asta întrucât rolul dascălului la mănăstire, jucat de o măicuță, e formal, ba chiar superficial. Ioan Hrisostomul, așa cum rezultă din textul liturgic rescris de Gogol, i-a dat diaconului un rol aproape tot atât de întins și important ca acela al preotului. Diaconul e uneori chiar mai important decât preotul, căci lui îi revine rolul să fie deschizător de drumuri, de scene și acte liturgice. Or, la mănăstire, după cum se poate constata și din descrierea mea, rolul diaconului este jucat tot de preot, dăscălița având mai mult un rol secundar, în special material, cum ar fi ținerea ofrandelor, anunțarea unui donator, deschiderea ușilor, purtarea cădelniței sau a lumânărilor, deși ea are un costum deosebitor de al celorlalte măicuțe, purtând deasupra veștmintelor o mantie plisată, o pelerină cu multe pliuri,

Scanned with CamScanner

care flutură atunci când se deplasează, transformând-o într-o pasăre uriașă, prevestitoare, cu aripi negre. De altfel, rolul dascălului este prevestitor, acela de a prevesti, în sensul de a anunța momentele liturgice, în succesiuea lor.

De asemenea, împărtășania nu se mai face după carte. Din economie de vin, probabil, deși Ioan Hrisostomul a prevăzut această lipsă și a statornicit să se pună în Sfântul Potir apă caldă, care simbolizează căldura sângelui lui Iisus („*Căldura credinței plină de Duhul Sfânt*"), azi se dă numai anafura, iar cărbunele aprins din linguriță s-a înlocuit cu miruirea artificială: cu un fel de pipetă umplută cu undelemn aromat, preotul le face credincioșilor o cruciuliță pe frunte. În copilăria mea, la toate slujbele liturgice, duminică de duminică, deci, și de sărbători, eram împărtășiți din potir cu linguriţa sfântă. Și înainte de a primi euharistia, spuneam sau citeam din cartea de pe iconostas, acel pupitru fix cu icoana hramului bisericii, următoarea rugăciune, cum arată și Gogol: „*Cred, Doamne, și mărturisesc că Tu ești cu adevărat Hristos, Fiul lui Dumnezeu cel viu, care ai venit în lume să mântuiești pe cei păcătoși, dintre care cel dintâi sunt eu. Cred de asemenea că acesta este însuși preacurat trupul Tău și acesta este însuși scump sângele Tău. Deci, mă rog Ție: miluiește-mă și-mi iartă greșelile mele, cele de voie și cele fără de voie, cele cu cuvântul sau cu lucrul, cele cu știință sau cu neștiință. Și mă învrednicesc fără de osândă să mă împărtășesc cu preacuratele Tale Taine, spre iertarea păcatelor și spre viața cea de veci*".

Eu atât știam, și în vis, și când trecem Dunărea înot spuneam rugăciunea asta, și toți, cu mic, cu mare, care aparţineam de biserica „Sfântul Dumitru" din Bădălan, o spuneam și în somn, mai ceva ca pe Tatăl nostru. Dar rugăciunea mai are o continuare, după cum am citit și la Gogol: „*Cinei Tale celei de Taină, Fiul lui Dumnezeu, astăzi părtaș mă primește, că nu voi spune vrăjmașilor Tăi Taina Ta, nici sărutare nu-Ți voi da ca Iuda, ci, ca tâlharul mărturisindu-mă, strig Ție: Pomenește-mă, Doamne, întru împărăția Ta! Nu spre judecată sau spre osândă să-mi fie mie împărtășirea Sfintelor Tale Taine, Doamne, ci spre tămăduirea sufletului și a trupului*".

Aici e paradoxul credinței și deosebirea ei de spectacolul teatral: deși tot ritualul este trăit prin imitație, prin repetarea infinită a unui clișeu, a unui șablon de gesturi și cuvinte, totuși credința îl face pe cel botezat, care a participat la slujbă și se împărășește, să nu ia în seamă convenția religioasă și să creadă că euharistia e un fapt aievea, că liturghia este viață, că spectacolul la care a luat parte este adevărat, nu un mimesis sau o convenție teatrală. Numai credința poate să facă această minune, numai Duhul Sfânt

Scanned with CamScanner

îl poate ajuta lăuntric pe un mirean să creadă că în fărâma de anafură e însuşi trupul Mântuitorului, aşa cum într-un strop de rouă se reflectă universul întreg. Când credinciosul face această mărturisire, are credinaţa că i-o face lui Hristos însuşi, aflat aievea în faţa sa. Şi Gogol, pentru a demonstra acest sfânt lucru, în finalul **Meditaţiilor** sale foloseşte un singur cuvânt luat din lumea teatrului, cuvântul *spectator*, pentru a arăta deosebirea dintre un credincios şi un spectator, care însă, prin credinţă, prin participarea la slujbe, poate deveni şi el un credincios. Dar iată acest fragment concluziv: *„De aceea, tot cel ce doreşte să meargă înainte şi să se facă mai bun, trebuie să fie de faţă cât mai des la Sfânta Liturghie, să o asculte cu luare aminte; ea îl edifică şi îl formează pe om, fără să-şi dea seama, puţin câte puţin. Şi dacă societatea actuală nu s-a dezagregat cu totul, dacă oamenii nu s-au lăsat pătrunşi de totală şi neîmpăcată ură, cauza tainică este că dumnezeiasca Liturghie îi aduce aminte omului de cerească, sfânta dragoste pe care se cuvine să o nutrească faţă de aproapele. De aceea, cel ce doreşte să se întărească în dragoste, trebuie să fie de faţă cât mai des, cu cutremur, cu credinţă şi cu evlavie, la sfântul ospăţ al dragostei. Şi dacă simte că nu este vrednic să-L primească pe buzele sale pe Dumnezeu Însuşi, care este tot numai dragoste, atunci să vină să vadă ca un spectator cum se împărtăşesc alţii, pentru ca, pe nesimţite, încetul cu încetul, să se desăvârşească pe sine, săptămână de săptămână"*.

## Spectacolul liturgic ca viaţă

Este de înţeles acum de ce Gogol, în **Meditaţiile** sale, nu a făcut nici o referire la teatru, la nici o formă de spectacol religios măcar, pentru că el a fost atât de pătruns de Sfânta Liturghie încât nu a mai avut organe şi pentru latura exterioară a slujbei. Şi-a concentrat pana numai întru descrierea faptelor care duc la săvârşirea miracolului lăuntric, care se petrece în cel care a trăit euharistia şi s-a împărtăşit din ea. Care s-a închinat şi s-a mărturisit numai pentru un singur scop: ca Dumnezeu să-l ajute întru *„tămăduirea sufletului şi a trupului"* său. Fiindcă şi Gogol era bolnav, tare bolnav. El a urmat îndelungi tratamente medicale şi a găsit până la urmă în credinţă, în liturghie, calea spre tămăduire. Şi cu toate acestea a sfârşit tânăr, la doar 43 de ani, aşa cum şi Cehov avea să trăiască doar cu un an mai mult, a sfârşit nevindecat, nici măcar sufleteşte. Dar numai el ştie cât l-a ajutat noua sa schimbare la faţă. A ucis în el un creator de geniu pentru a se duce împăcat la Dumnezeu. O fi meritat? Desigur.

Scanned with CamScanner

Dar asta nu mă împiedică să spun că în felul acesta i-a scăpat din vedere chiar esențialul, pentru că așa cum exterioritatea, ritualul liturgic, conduce la interioritate, la fel și aceasta se exprimă prin exteriorizare. Dacă nu ar fi uitat că a scris teatru, n-ar fi redus **Meditațiile** sale la o descriere atât de tehnică și ar fi observat că Liturghia, ca și teatrul, este viață. De altfel, nu este vorba de niște meditații propriu-zise, cum ne-am fi așteptat de la un mare scriitor, ci un fel de adnotări pe marginea textului liturgic al lui Ioan Hrisostomul. Poate de aceea criticul Belinski, într-o celebră „Scrisoare către Gogol", nu se sfia să spună că aceste meditații, strânse într-o carte cu alte texte și fragmente din corespondența pe care marele scriitor autoexilat a întreținut-o cu prietenii săi, sunt „*rezultatul unei dereglări psihice, la un pas de nebunie*". Absolut inexact. Textul gogolian este limpede, clar, curat, fără zorzoane, cuminte, foarte cuminte, cum îi stă bine unui drept credincios. Este chiar modest, fără strălucire, ca al unui călugăr mistuit de prea multe închinăciuni. Ba „*la un pas de nebunie*" sunt aceste cuvinte ale profeticului critic: „*Rusul, când vorbește de Dumnezeu, se scarpină undeva. Iar despre icoană zice: de mă va ajuta, mă voi ruga la ea; de nu, acopăr oalele*". Desigur, mulți au pus la îndoială bigotismul poporului rus, chiar Dostoievski, chiar Berdiaev, ca și pe cel al poporului român sau al altor popoare creștine, dar Gogol n-a făcut-o, el a prevestit schimbarea la față a Rusiei prin credință, spunând chiar că „*poporul rus este cel mai religios din lume*". Poate doar grecii să-l contrazică, ei, care cred că „*în rai se vorbește limba greacă*".

**Meditațiile** sunt, deci, o operă practică, de pedagogie religioasă. Dimpotrivă, sunt uimit cum de Gogol, cel care a scris **Însemnările unui nebun**, nu a exagerat, rezistând tentației de a vedea în Liturghie un spectacol religios grandios, fără egal. Probabil că Gogol și-a scris aceste **Meditații** pe marginea unor texte consultate, ele fiind rezultatul unor cărți citite. Dacă însă trăiești nemijlocit liturghia, vecernia sau utrenia, observi că lucrurile stau cu totul altfel. Ți se revelează o parte a lucrurilor pe care nu o găsești în cărți. Oricât am citi **Liturgica generală** sau **Liturgica specială**, **Apostolul** sau **Liturghierul**, **Psaltirea** sau **Evanghelia**, nu vom găsi niciodată viața care foșgăie în biserică în timpul slujbei, zvârcolelile care îi cuprind pe păcătoși, pe cei care sunt chinuiți de diavol, care găsește și el un prilej de a participa la slujbă și de a-i încerca pe cei cu care a legat un pact sau altul. Niciodată nu veți găsi în ele spectacolul transei, al unei sminteli generale, un fel de delir imitativ care îi apucă pe toți când încep să intre în transa mătăniilor, a crucilor infinite, a îngenuncherilor aproape continue. Gogol îl numea „*cutremur*", iar Eminescu avea

Scanned with CamScanner

să-l imite, numind trăirea mistică *„cutremur al nervilor"*. Fără ca acest delir/cutremur să semene cu sminteala penticostalilor, zisă și secta „tremuricilor", care, pentru a intra în transă, în delir fizic și verbal, privesc fix un punct de pe peretele gol din fața lor, ai totuși senzația că biserica e o sală de sport în care toți cei prezenți, la un semnal nevăzut, încep să facă gimnastică, o gimnastică specială, nu ca la armată când caporalul îl pedepsește pe soldatul indisciplinat, punându-l să facă o sută de flotări sau de genuflexiuni. Nu, aici mișcările țin de un balet special, de o plastică anume, ca în dansul teatrului *nô*, caracterizat printr-o mare complexitate a mișcărilor, pe care nu le-ar putea face față nici un sportiv bine antrenat. Mereu credinciosul se foiește, și lăuntric (îl auzi lângă tine cum geme), și exterior, tot timpul face mătănii, se închină, se apleacă, se lipește de podea, iar se ridică, iar se așează în genunchi, iar se ghemuiește, iar lipește capul de podea, iar sărută covorul, adică pământul, iar se chircește la maximum ca o broască țestoasă în carapacea ei când e amenințată. Și asta nu e tot, în acest timp cânți și reciți, spui rugăciuni, ca să-ți mai treacă durerea din genunchi. Rotula ți-e o rană, sângerează, și numai cei care țin aproape de biserică și-au făcut bătături la genunchi.

## Sfânta canonire sau Dracii din rotulă

La început, la primele slujbe, atunci când am hotărât să imit și eu întocmai ceea ce văd că fac măicuțele și alți credincioși, simțeam că mor, că nu mai pot de durere, că mi se frâng oasele. Asta da canonire!, mi-am spus. Dar nimeni nu te obligă s-o faci, dacă nu vrei, stai în strană sau rezemat de ea. Dar eu, ca și ceilalți enoriași, am făcut-o de bună voie și nesilit de nimeni. Ca o nuntă. Îmi cununam și eu rotulele cu biserica, sângeram întru iubirea de Dumnezeu. O, cât de puțin facem pentru o asemenea mare iubire! Ar trebui să ne autopedepsim, să ne autocanonim ca flagelații din vechime, precum călugărul Raniero Fasani. În zilele petrecute în genunchi la mănăstire mi-a zvâcnit în rotule o amintire, de parcă din ele începuse să-mi încolțească nu un fir de iarbă, nici de grâu, ci un corn de drac. Oare dracul nu-și face culcuș în genunchii noștri? Când eram copil și făcem vreo năzbâtie, tata mă pedepsea, punându-mă să stau la colț pe coji de nuci. În genunchi, bineînțeles. Oare de ce? Stăteam în colțul unde era și candela și plângeam. De ce mă pedepsești? De ce mă pui să stau aici, pe cojile astea? Ca să scot dracul din tine, spunea el. De atunci am păstrat credința că în genunchii noștri se cuibăresc dracii. Și de aceea la biserică, la mănăstire, se fac atâtea mătănii, atâtea îngenuncheri, ca să ne scotem dracii din noi. De

Scanned with CamScanner

aceea se și aud atâtea gemete și sunt atâtea zvârcoleli, fiindcă ei, dracii, nu vor să iasă așa ușor, așa cum au intrat.

Cine a inventat pedeapsa/eliberarea asta, rugăciunea în genunchi sau rugăciunea genunchilor, a fost mai inspirat decât cel care a inventat rugăciunea minții sau rugăciunea inimii. Începusem, deci, să-mi refac rănile și bătăturile din copilărie. Îmi întindea câte o măicuță o perniță ca „domnul" s-o pusă sub genunchi, dar eu refuzam, voiam să fiu în rând cu ele. Aveam să înțeleg însă că această canonire, îngenuncherea aproape continuă în timpul slujbei, nu este altceva decât modesta noastră replică la răstignirea lui Iisus, icoană pe care o aveam în fața ochilor ori de câte ori priveam spre altar și întrezăream în mijlocul lui crucifixul. Să simți durerea în genunchi sau sângerarea rotulei ca pe cuiul bătut în trupul Mântuitorului! Ce iluzie! Față de Patimile lui, față de viața pe care și-a dat-o pentru noi, pedeapsa de a sta și a te ruga în genunchi, de a mărturisi Crezul în genunchi, este până la urmă o plăcere. Chiar mă întrebam de ce pe cruce Iisus nu a cântat. Dacă ar fi cântat, dacă ar fi înălțat un ditiramb lui Dumnezeu, ar fi suportat mai ușor supliciul. Însă El a tăcut, a suportat cu stoicism durerea, ca să ne fie pildă adevărată. Nu a făcut nici o minune, nu a apelat la nici un fel de artificiu sau mângâiere. N-a vrut să se mintă pe Sine și nici pe noi, păcătoșii.

Dar și prin îngenunchere simți ceva din umilința și răbdarea Lui fără margini. Simți chiar abandonarea Tatălui ceresc. Numai un regizor genial a putut să introducă în jocul scenelor liturgice îngenuncherea. Și, ca o ironie a soartei, cântul. Să simți durerea până în măduva oaselor și totuși să cânți! Dacă la teatru spectatorii ar fi puși în genunchi, n-ar mai veni a doua oară. La teatru ei vin să se destindă, să simtă plăcere, nu durere. Chiar și când văd tragedii, ei trăiesc sentimentul plăcerii estetice, al catharsis-ului eliberator. Această senzație Aristotel o numea *edoné*. Însă la *edoné* se ajunge prin *catharsis*, adică prin eliberarea de frică și coșmar, transformate în milă. Dar slujba e cu totul altceva. În timpul ei se joacă însăși groaznica moarte a Mântuitorului. Și credinciosul vine, vine și a mia oară, vine să se canonească, vine să simtă măcar o părticică din chinurile răstignirii. Unii vin chiar din plăcere. O plăcere mistică însă, soră cu smintirea. Însă nu există un sentiment mai profund, o spun acum din propria experiență, decât acela de a te sminti întru Hristos, în ciuda faptului că însuși Mântuitorul ne-a spus să ne ferim de o asemenea boală. Este însă o boală tare molipsitoare, chiar dacă cei mai bătrâni o mai atenuează cu pernițele pe care și le pun sub genunchi, pentru că nu mai au puterea de a rezista, li s-au muiat oasele, nu le mai sunt așa de tari ca în tinerețe. Mi-am dat seama, amintindu-mi de ce

Scanned with CamScanner

plângeam când eram mic, că rotulele sunt partea cea mai sensibilă a trupului. Ele sunt cele mai sensibile la durere. Când e ger, rotulele sunt primele care îngheață. Ele sunt vulnerabile ca și „călcâiul lui Ahile" din poveste.

## Imitarea lui Hristos

Să îngenunchem, să fim frați întru durere, nu numai întru veselie, deși Mântuitorul ne îndeamnă să ne veselim, să fim veseli! Și Caragiale, cel "fără de noroc", avea drept urare: „Să fiți sănătoși și veseli". Dar nu putem fi veseli dacă nu suferim. De la suferință la bucurie – era deviza lui Beethoven. Esențial este să-L urmăm pe Iisus, pentru a fi ca El și chiar mai presus ca El, cum însuși a propovăduit-o și ne-a încurajat. Să-L urmăm, adică să-L imităm. Există chiar și o carte faimoasă în acest sens, **Imitatio Christi**, a lui Thomas de Kempis, pe care și Gogol a citit-o, cumpărând chiar, la Nisa, mai multe exemplare, pentru a le trimite prietenilor. Mimesis-ul aristotelic s-a tradus în mimesis-ul christic și este cel mai din urmă păcat să-L imităm pe Hristos și toate manifestările Sale, cum ar fi dumnezeiasca Liturghie, prin care participăm la Învierea Sa. Cu câtă bucurie trăiesc măicuțele *imitatio Christi*, cu câtă bucurie se imită unele pe altele, cu câtă bucurie repetă ele zi de zi ritualul vecerniei sau al utreniei, cum am văzut mai ales în seara de Crăciun, închinată deopotrivă lui Iisus și Sfântului Nicodim de la Tismana, care e prăznuit a doua zi, pe 26 decembrie!

Un spectacol extraordinar, sentimentul religios fiind dublat de cel estetic, pentru că a pătrunde în sufletul omului, chiar și al celui mai puțin credincios, nu este un lucru ușor și trebuie să apelezi la talent, trebuie ca mișcarea să fie plăcută ochiului, vocea preotului să fie aleasă, glasul corului să-L bucure și pe Dumnezeu. Dacă nu sunt întrunite aceste calități estetice, slujba este molâie, greoaie, ratată. La finalul utreniei măicuțele ocupă de-a latul toată biserica, așezându-se în genunchi în fața amvonului, formând un semicerc de ocrotire parcă a altarului, a aerului său, ferindu-l ca o cortină invizibilă de respirația păcătoșilor. Cântarea lor e divină. Oare cine le-a fost profesorul? Cine le-a învățat să se miște, să cânte, să recite melodios textele biblice? Au învățat la școala de maici sau la școala vieții de mănăstire? Mai degrabă la aceasta din urmă. Și tot spectacolul final, al psalmilor care se cântă, se petrec la lumina candelelor. Toate celelalte surse de lumină au fost stinse și pâlpâie doar candelele, cu lumina galben-roșietică (de la culoarea sticlei candelelor) care iradiază și adâncește clarobscuritatea scenei, făcând ca siluetele măicuțelor să pară niște umbre. Utrenia este ca

Scanned with CamScanner

o simfonie cântată la lumina lumânărilor.

De altfel, cum am spus, spectacolul luminilor este impresionant, toate sursele de lumină fiind pe rând, la momente precise, stinse şi aprinse de către măicuţele rânduite în acest scop. Mai este şi măicuţa purtătoare de lumină, care plimbă un sfeşnic cu picior înalt prin spaţiul liturgic, lumina din mâna ei fiind ca o fiinţă vie, umblătoare, ca un serafim de foc. Spectacolul religios este astfel o formă foarte rafinată de emoţie întrucât el are în spate o tradiţie impresionantă, pe care actualii slujitori ai săi o perfecţionează continuu. De aceea şi este el preferat de popor, care, în esenţa lui, are suflet de artist, folclorul românesc, portul, dansul şi cântecul popular, fiind un model de rafinament estetic. Iar măicuţele care se mişcă în biserică şi cântă la strane sunt copii de ţărani, de mici au participat deopotrivă la slujbele, ca şi la horele sau şezătorile din sat. Iar aici, la mănăstire, au găsit locul ideal unde să-şi desăvârşească priceperea nativă sau obţinută prin imitatio Christi, aşacum trăieşte în imitarea celor mari. Locul unde să-şi păstreze puritatea, să se ferească de păcate şi să ajungă să dobândească fericirea divină.

## Smerenia

Mai mult, am înţeles că tot efortul credinţei, al purificării, este acela de a ajunge la starea supremă de *smerenie*. Chiar şi în trapeză, pe peretele din faţă, unde se află masa părintelui duhovnic şi a maicii stareţe, există un desen ocultic reprezentându-L pe Iisus pe cruce, fiecare parte a trupului său având o semnificaţie, numită în cuvinte, ca o hartă spirituală pe care sunt indicate punctele de reper, ca să nu te rătăceşti, iar la baza desenului, pe piatra de răstignire, stă scris mare cuvântul SMERENIE. Adică toată harta credinţei se bazează pe smerenie, are la temelie smerenia. Dar diavolul pândeşte, se strecoară pe acest arbore al credinţei şi parcă îţi şopteşte: „Iată unde ajungi dacă eşti smerit, pe cruce!"

Dacă primăriile sau radio-televiziunile au contribuit prin politica lor manelistă la degradarea sistematică a folclorului, mănăstirile au rămas singurele focare de rezistenţă, de conservare a ceea ce este mai frumos şi mai trainic în spiritualitatea poporului român! Şi e suficient să mergeţi la mănăstirea Buciumeni, la sărbătoarea de Crăciun, şi să auziţi colindele pe care le cântă măicuţele în timp ce preotul duhovnic îi miruieşte pe credincioşi! Cel puţin ochii mei şi urechile mele n-au mai trăit aşa ceva! Dar sufletul? Ehei, sufletul! Cum să imit sufletul nepătat al acestor fete „smintite întru Hristos" care se roagă din tot sufletul lor să le ierte

Scanned with CamScanner

Dumnezeu de păcate! Să le ierte păcatele și să le aducă mântuirea!

Dar mi-este greu să-mi închipui că ele au trăit sau știu ce-i păcatul. Păcatul lor este de gen școlăresc, când un elev îl toarnă pe altul profesorului că i-a ascuns caietul. Nevinovății! Nu au pe suflet păcate grele, ca seducția sau crima. Aș fi înțeles ca păcătoșii să se roage așa fierbinte pentru iertarea păcatelor, nu niște copile! Însă ele se roagă și pentru ei, îl locul lor, nenorociții! Sunt niște martire. Au părăsit lumea, au renunțat la plăcerile vieții și la toate celelalte trăiri umane și au ales sacrificul suprem sau fericirea, cum zic ele, de a fi *„miresele lui Hristos"*.

Ale Hristos-ului nostru ortodox, bineînțeles, cel din desenul de la trapeză, fiindcă mai există un Iisus ocultic, creația lui Uccello, la biserica San Miniato din Florența, care este înconjurat de unelte de zidărie, simboluri ale masoneriei. Însă Iisus-ul nostru ocultic este smerit ca poporul, ca poporul din povești, așa cum l-a însămânțat și i-a pictat icoana tradiția. El este, pe harta neamului, simbolul patriarhal al smereniei. Și azi există în popor, cel puțin în cel al credincioșilor care au șansa să trăiască în preajma mănăstirilor, această vocație întru smerenie. Însă poporul știe că drumul către smerenie trece prin canonire. De aceea, sufletul său, al omul de rând, e însetat de canonire! Poporul, cu mic, cu mare, umple biserica la sărbători fiindcă vine să-și limpezească sufletul, vine să se canonească, să simtă în rotule cum zvâcnește floarea din cuiele Mântuitorului. Vine să se îndumnezeiască, să se împărtășească din trupul și sângele Mântuitorului, vine să fie iertat de păcate, vine lacom de sfințire, fiecare să îl simtă pe Iisus în sine și să participe astfel la Ospățul Dragostei, cum l-a numit Gogol, după care să se întoarcă acasă preschimbat, să vadă și alții cum știe el să umple pământul de Hristoși.

Scanned with CamScanner

## Cuprins


| | |
|---|---|
| Predoslovie | 5 |
| Proscomidia | 7 |
| Actul catehumenic | 10 |
| Actul credincioşilor | 13 |
| Momentul euharistic | 16 |
| Epilogul | 18 |
| Jertfa ritualică | 19 |
| Forme ale spectacolului religios în Evul Mediu | 21 |
| Liturghia şi teatrul nô | 23 |
| Cinematograful în biserică | 26 |
| Cortina sacră | 27 |
| Liturghia şi tragedia antică | 28 |
| Ecumenism sau purism? | 35 |
| *Oi Kumenia* şi „lumea necunoscută" | 36 |
| Fericirea mistică | 38 |
| Ioan Hrisostomul | 42 |
| Mecanica mistică | 43 |
| Repetarea rituală ca act sexual | 44 |
| Spectacolul transei | 46 |
| Smintirea întru Hristos | 47 |
| Convenţia mistică | 49 |
| Finalitatea religioasă şi delectarea estetică | 49 |
| Postul ritualic | 50 |
| Sacralitatea celui de-al cincilea anotimp | 51 |
| Dialogul | 54 |
| Exhibiţia sacrului | 55 |
| Ritualul Templierilor | 56 |
| Spectacolul iniţierii masonice | 60 |
| Mistica uneltelor/metalelor | 62 |
| Telesterionul rosacrucian | 64 |
| Camera de Reflexie | 66 |
| Cocoşul | 68 |
| Pactul cu diavolul | 69 |


Scanned with CamScanner

Ritualul dezgolirii 69
Arbotele Sefiroth 70
Spectacolul călătoriilor inițiatice 72
Ritualul investiturii 73
Computerul antroposofic 74
Mimesis-ul religios 75
Religia înjurăturii 76
Al unsprezecelea păcat 78
Reîntoarcerea la sacru 81
Stihia ibseniană 84
Liturghia memoriei 87
Pelerinajul liturgic 90
Biblia ca sursă vie a spectacolului religios 94
Papa Ioan Paul al II-lea sau liantul dintre actorie și preoție 101
Filmul religios 103
Filmografia christică 111
Melodrama extremă 112
Interminabila cabală a bigoților 123
Starea de extaz 136
Gogol anaghinoscomena 138
Spectacolul liturgic ca viață 141
Sfânta canonire sau Dracii din rotulă 143
Imitarea lui Hristos 145
Smerenia 146

Scanned with CamScanner

## DE ACELAŞI AUTOR

### Cărţi

**Derută în Paradis**, roman, Ed. Albatros, 1978
**Miturile româneşti şi arta filmului**, studiu critic, Ed. Meridiane, 1979
**Paznic la Turnul Babel**, roman, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1981
**Perspectivele creaţiei**, studii şi eseuri despre teatru, Ed. Univers, 1982
**Lumea modernă şi cinematograful**, eseu, Ed. Meridiane, 1984
**Rudele**, roman, Ed. Eminescu, 1985
**Literatură şi cinematograf. Convorbiri cu D. I. Suchianu,** Ed. Minerva, 1986
**Lumea fără oglindă**, roman, Ed. Albatros, 1990
**Fără violenţă**, teatru, Ed. Evenimentul, 1992
**Încotro?**, roman, Ed. Porto-Franco, 1993
**Băieţii de bani gata**, roman, Ed. Alcris, 1993
**Fetele de bani gata**, roman, Ed. Alcris, 1994
**Actualitatea şi filmul**, studiu critic (teza de doctorat), Ed. All, 1994
**Magul călător sau Speranţa în viaţa şi opera lui Mihai Eminescu**, eseu, Ed. Emin, 1995
**Şobolanii în Italia**, roman, Ed. Emin, 1995
**Există**, psalmi, Ed. Emin, 1996
**Noii băieţi de bani gata**, roman, 1996
**Teatrul respiraţiei**, 15 piese de teatru, Ed. Emin, 1996
**Tinereţe, amor, prostie. Convorbiri necenzurate cu D. I. Suchianu,** Ed. Alcris, 1997
**În căutarea absolutului**, poezie, Ed. Emin, 1997
**Istoria gândirii estetice româneşti de film**, studiu critic, Ed. Emin, 1997
**Masca lui Eminescu. Coloane pentru un templu teatral**, teatru, Ed. Emin, 1998
**Urmaşii Moromeţilor sau Despre Lauda de sine, dialog monşerist**, roman, Ed. Alcris, 1998
**Chilia sau Trăirea nemijlocită**, eseu, Ed. Semne, 1999

Scanned with CamScanner

**Mort după America sau Despre Înviere, dialog iscariot**, roman, Ed. Semne, 1999

**Arta speranței**, studiu filosofic, Ed. Semne, 2000

**Sophia sau Despre înțelepciune**, eseu, Ed. Alcris, 2000

**Brâncuși înainte de Brâncuși**, eseu-album, Ed. Semne, 2001

**Răstignit în America sau Despre Eroare. Scrisoare deschisă către Înalt Prea Sfinția Sa**, roman, Ed. Semne, 2001

**Apocalipsa după Brâncuși**, eseu-album, Ed. Semne, 2001

**Teroriștii din Turn sau Despre lașitate**, roman-document, Ed. Moldovan Art Law, 2002

**Mesalina sau Despre Păcat și Purificare în Țara Sfântă, dialog profetic,** roman, Ed. Tibo, 2002

**Măștile lui Caragiale sau Spovedania lui Mitică de la origini și până mai apoi**, roman-eseu, Ed. Tibo, 2002

**Monografia**, Ed. Tibo, 2002

**Sfânta Treime a poeziei românești**, studiu religios, Ed. Tibo, 2003

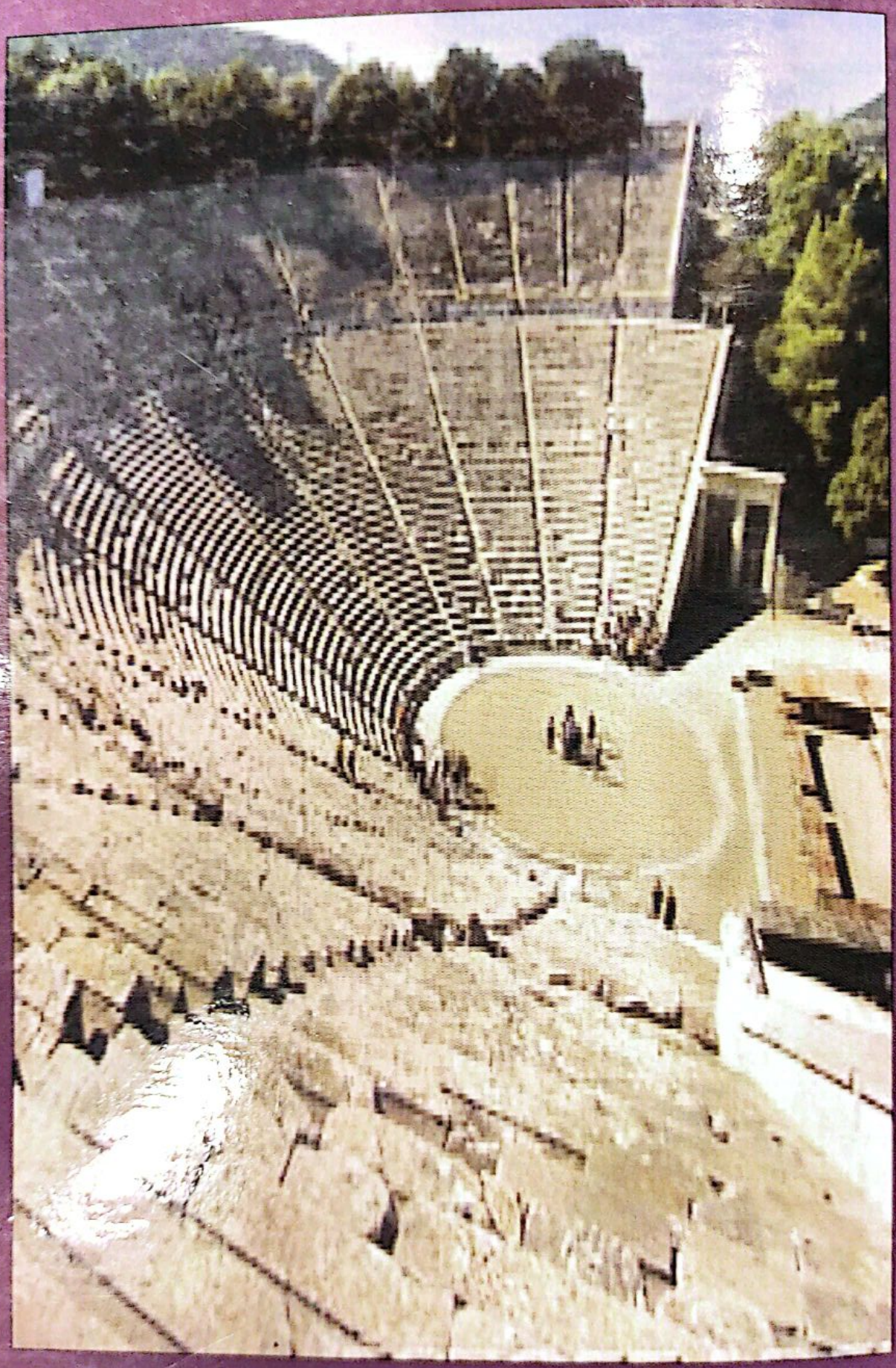
**Dicționarul cinematografic al literaturii române**, ediția I, Ed. Cartea Românească, 2003, ediția II, Ed. Tibo, 2004

**Ludic, lubric**

Scanned with CamScanner

**şi liturgic**, eseu, Ed. Cartea Românească, 2004
**Fuck You**, critică, Ed. Tibo, 2004
**Dicţionarul filmului românesc de ficţiune**,
Ed. Cartea Românească, 2004
**Miasme de parfume**, teatru, Ed. „Victor Frunză", 2005
**Un păcătos la Athos**, roman, Ed. Axioma Print, 2005
Teatrul ishast, roman, Ed. Axioma Print, 2005

Scanned with CamScanner



ISBN 973-87426-2-5

Scanned with CamScanner